النصر للعراق العظيم

- 1 -

في الرابع من ايلول، هذا العام، تدخل حربنا المقدسة عامها الخامس والعراق العظيم اكثر اصراراً على الحق، والاستقلال، والكرامة، اشد ايماناً باختياره طريقه الخاص، واعمق وعياً بعدالة هذا الاختيار ومستلزمات الدفاع عنه.

- 2 -

لقد بات واضحاً تماماً ان اعداء العراق ما كان يريحهم رؤية العراق، وهو ينهض هذا النهوض المدهش، سياسياً، واقتصادياً، وثقافياً، واجتماعياً، ولم يكن يرضيهم ابداً، ذلك النهج الواثق، المستقل، الواضح، وهذه القيادة الفذة التي جعلت العراق، مرة اخرى، مثار انتباه العالم، ومحط انظاره.

ان ثورة البناء قد وصلت الى نقطة خطرة؛ فكان لابد لاعداء العراق والامة العربية ان يحزموا امرهم ويتداركوا اوضاعهم قبل ان يستفحل امر هذا البلد العريق ويعود من جديد بلداً للحضارة والمدنية والتفتح.

- 3 -

لاشك ان السنوات الاربع الماضية كانت دليلاً لا يقبل النقض على ان الحياة الجديدة في العراق جديرة بان يدافع عنها العراقيون بهذه الطريقة الضارية، وان مسيرة النهوض والبناء تستحق كل ما قدم من جهد،

ومكابدة، يثيران الاعجاب والمباهاة؛ فالبناء الصعب يحتاج، قطعاً، الى ما يضاهيه من جهد في اعلائه، والدفاع عنه، وتوفير مستلزمات استمراره. يحتاج الدم الاعز، والمعاناة البانية، والعرق الذي لا يقل عزة ونقاء عن الدم المثمر.

انَّ ما يثير الاعجاب حقاً، ويغري بالثقة بالمستقبل، هو ان العراق، جيشاً وشعباً وقيادة بارعة، يحقق هذه الانجازات الباهرة المستمرة، على جبهة الحرب وعلى جبهة البناء معاً، رغم كل التواطؤات الخسيسة والتحالفات المشبوهة بين عرب الجنسية من جهة، وبين اعداء الامة من جهة اخرى. كان العراق الباسل يخوض حربه العادلة نيابة عن الامة ضد اعدائها الطامعين وضد خونة ارضها وتاريخها في آن واحد.لقد كانت، حقاً، مواجهة بين الامل العربي الجديد الذي يتمثل في العراق بقيادة القائد المناضل صدام حسين وبين ريح التخلف والغطرسة التي تريد ان تهجم على ما حققه هذا البلد وما حققته الانسانية من انجازات، وما لديهما من مثل واحلام مشروعة.

- 4 -

حين نثير حقد الاعداء علينا، فذلك يعني اننا على الطريق الصائب. وحين تستثار فيهم اطماعهم وخبثهم القديم، فمعنى ذلك ان احلامنا اكثر نظافة، وان سعينا من اجل تحقيقها سعي حثيث، جريء واثق. حين يتكالب الاعداء كي يسيئوا الى وحدة ترابنا، فما ذاك الا لان وحدتنا الوطنية الصلبة صارت تفسد عليهم نومهم ويقظتهم، وتسد عليهم نوافذ اطماعهم، وتعد لجيوشهم الغازية الموت، والخيبة المستمرين.

- 5 -

بعد هذه السنوات المخضبة بالدم، والعرق والنبل والبسالة يحق لنا جميعاً ان نباهي العالم ببنائنا المتين، المتفائل: نباهي بجيشنا العظيم الذي يحتضن تراب العراق من اقصاه الى اقصاه، ويحرس كرامته وتاريخه، نباهي بشعبنا الصامد الذي كان ومايزال ظهيراً لجيشه الباسل.

المجد، للاكرم منا جميعاً، لشهداء معركتنا العادلة، شهداء القادسية الجديدة.

النصر للعراق العظيم

المجد للقائد الشجاع وباني عراقنا الحديث المناضل صدام حسين.

رئيس التحرير

القصائد التي رافقت القنبلة

حاتم الصكر

تصح - في حالة شاعر مثل جواد الحطاب - استعادة مميزات قصيدة الحرب التي لاتنشأ خارج فعلها الحقيقي، أو تتنازل عن إطارها وجوها، أو تكتفي بالتعليق والتوصيف واستحضار الحالة ذهنياً.

قصيدة جواد الحطاب لاتقف سائحةً أو مندهشة أو مشاهدة، بل هي تتجاوز الانعكاس ورد الفعل لتغدو فعلاً، وهذا الأمر عبء على قصيدة الحطاب، قدر ماهو امتياز، فالشاعر منذ الأيام الأولى للحرب كان مراسلاً حربياً وقبل ذلك وهذا، شاعر. وقد كانت تقاريره وحكاياته من لهيب المعارك قطعاً من النثر الجميل، ضمه كتابه الشعري: «إنه الوطن... إنه القلب» بينما كان يؤجل الحالات الأكثر حرارة، ليدخلها فرن قصيدته، فتأتي حارة متوهجة. لكن ذلك كله لم يوقعه في المحظور: أن يتنازل عن فنية القصيدة لقاء ماتمنحه المباشر والهتافية والخطابة من رد فعل سريع.

كيف يتم إذن اجتياز المأزق؟

كيف تنقل القصيدة صدى القنابل والمشاعر والحالات.. بصوتها الأضعف والأشد هماً ورقةً؟

كان جواد الحطاب يجهد نفسه كي يلتقط جزئيات يوم من أيام الحرب، الجند والآلات، الشجاعة والحب، الموت والحياة، الوطن والذكرى، شريط طويل من أشياء ومسميات لها في ذاكرة الجندي الشاعر مدلولات واستثارات. كانت القصيدة استحضاراً لعالم ولقاء بين منطقة الحياة وجبهة الحرب: بين الحاضر - واقعاً - والمستقبل - أفقاً وحلماً -.

هذه المهمة اقتضت من الحطاب أن يغير زوايا النظر للموضوعات، كما تغيرت مفردات السيناريو اليومي لحياة الشاعر المحارب.

(حسناً
من أجل النجمة
والعصفور
سنخوض معاركنا)

يقول لنا جواد الحطاب في قصيدة مهمة عنوانها (لتكن قبلاتك آخر اطلاقاتي) إنه يضع يده هنا على السر، فالاطلاقة ليست فعلاً آلياً. انها امتداد لطلب الحياة. والحرب ليست موضوعاً جاهزاً لمضامين (محاربة) تتجحفل داخل القصيدة وتهجم، إنها تؤسس في الوعي جواباً لسؤال جوهري: لماذا يحارب الشاعر؟

(من أجل النجمة والعصفور) أهي رومانتيكية أراد بها أن يفارق المألوف طلباً لتأكيد ذاته شعرياً وترسيخ علامات وجهه الفارقة بين حشد الشعراء؟ قد يكون طموحه هذا - في حالة صحة الافتراض - مشروعاً. ولكن قصيدة جواد تتواضع لتكشف عن طموح أكثر واقعية: وأصعب تحققاً، إنه وطنه الذي عليه ولد ونما وأحب وتعذب.. وفيه جذوره وأغصانه وأوراقه. ويصير السؤال كما تطرحه القصيدة أين حدود الوطن؟ والاجابة في القصيدة ذاتها.

«. . من أخمص روحي
حتى مرتفعات رموشك
تمتد بلادي»

أمـا حين يصبـح السؤال: أين حدود الطفولة؟ فسيكون الجواب: في الحلم والـذاكـرة، إن الطفـولـة مقيمة في نفس الشاعر هاجساً وطقساً. إنها استعادة وحضور تتآلف مع القصائد والقنبلة.

أنا غافلت ليل الكهولة
وركضت إلى الشمس
ياشمس. . ياشمس. . ياشمس
خذيني لأعشاش أيامي المقبلة
فأستدار المكان
ووجدت الطفولة
تتشابك والقنبلة

. . . .

رائحة الجنوب، والعائلة، والوطن، والحبيبة، والطفولة أيضاً: كلهـا تشتبـك مع القنبلة في لحظـة الفـداء على مستـوى الفعـل والشعـر هذا ماأعطتـه الحـرب لشاعر لايغنيها عن بعد بصوت عال ويستعيد صورة الآخرين عن الحرب. . بل يقتحمها بعدته التي ذكرنا. .

لذا ليس الفـداء يمعنى الغيـاب أيضـاً، بعيـداً عن لائحـة أفكـار الشـاعـر. إنـه إذ يخسـر رفـاقـه في ضريبـة الـدم والوطن، يحس بالشجن الذي لابد منه:

اي صوت دعاه
وأسكنه
غرفة من دماء
وأثثها بالمنية؟

إنهـا نفس الحسـرة التي يحسهـا، لأن كل مايطلب هي الحياة الجميلة الكريمة، بينما يهيء المعتدون القنبلة لأغتيال الأمنيات:

لم نطلب غير نهار عادي
وبسيط
تتنزه فيه عصافير عراقٍ يعنينا
فلماذا القنبلة العانس. .؟

. . . . ذلـك هو السؤال، ومن الاجابـة يجـد مبـرراً لبطولة فذة، ليست اسطـوريـة أومعجـزة. إنهـا اختيار، وقدر إنسان يدافع عما يحب حين لايجد إلا الرد بالمثل. . ولهذا يكون التفاؤل مقنعاً إنه ليس لافتة ولاشعاراً.

فلتصبح أحلامك
أكثر من حبات الحنطة
لاالقنبلة العاهر
لاالموت المترهل
يقتطعانك مني.

إن جواد الحطـاب يستحضـر كل أدواتـه ولـوازمه الشعرية ليعانقها والقنبلة. لكنها تريد رأسه. . وتطلب أحلامه. . فلا بد من مواجهتها.

. . . .

يحضـر القرويون كأصل لصورة الشاعر المحارب. إن المحاربين من أصدقاء الشاعر يمتلكون قسماته. ولذا يذكرهم وكأنه يتحدث عن نفسه. في الوداع الأخير للمحارب تتداعي من الذاكرة صور قروية:

(أطفال يفترشون الماء
نباح كلاب
وأحاديث رجال قرويين
أمان الله. . . . . . .)

وهـذا التشبث بالقـريـة، انتساب لعالم الطفولة. . وطيران في فضائهـا الـرحب الـرحب النقي. إن العودة إليها في أتون القنابل والقصائد يعني اختيار الحياة التي تمثل.

. . . .

إن كان هذا ماصنعته القنابل بالقصائد. . فماذا فعلت القصائد بنفسها؟

على مستـوى الأداء، يبـدو أن جواد الحطـاب مازال مرتـاحاً لتلك الشفـافيـة العـذبـة التي كانت نسيج شعره في ديوانه الأول (سلاماً أيها الفقراء) لكنه مدعو الى تأمل مسالة التطوير التي تلح عليه دون شك، كلمـا تنـوعت حالات التجربة ومضامينها. . وكلما نشأ في الوعي قدر جديد من النمو. .

إن (العبارة) من حيث هي تركيب لغوي تستهوي (جواد الحطاب) وكمن يتقن لعبـه خطف الأبصـار والتأثيـر في سامعـه أوقارئه، راح يؤكـد على ضربـات جميلة، ولكنها متكررة في قصائده. والذي أخشـاه أن يصبـح وقعهـا في نفس المتلقي هدفـاً لاوسيلة. . . فتتنازل عن إيقاعها من أجل وقعها في الخارج.

قصائد

جواد الحطاب



مرثية الشهيد

عرفتك متَّ
لانيّ . .
رأيت الرياح
تعض البنايات . . والناس . . والارصفة
ورأيتك . .
تصحب مفرزة الموت
نحو ضواحي الشهادة

تيقنت انك متَّ
لاني . .
شممت دماً في الرياح
وقابلت عشر جماجمَ
ينثرن فوق سطوح البيوت
القديمة
زهور الولادة
الصباح الصغير المهشّم فوق بلاط
الشوارعْ
وسرج الجواد المدمّىٰ . .
وفوضى المدافنِ
(وهي تهئُ اعراسها
لمراسيم تتويجك الابدي)

ومستشفيات الصَدَفْ
والمهاجع في الثكنات
وحيث الندى الفلكيّ
ـ الذي سيغطيك ـ
يعولُ :

مات
وَنَمْ
لاعليك
اطمئن . .
استرح

لن تلمّ الحظائرُ مهراً
شبيهك ـ بالتوق ـ للعشب
والطعنات

هدهدات جنائزية

اتركوه بلاشاهده
ولاتضعوا فوقه
زهرة واحده
واحملوه الى البحر
ـ ياشهداء المياه ـ
احملوه الى البحر
كانَ . . .
يحبّ غناء السمك
وعراك الجنادب

لاتلفوه بالقطنِ
للقطن فال الرماد
واسكنوه مقابر شكل البلابل
هو فجرٌ يخاف الأعّنهْ
ويخشى . .
مساء الحداد

لَكَم كان يهوى الهدوء
فأوصوا القمرْ
ان يغيب
ـ اذا مأراد المنام ـ
وكم كان يكره (صمت القبور)
فأوصوا الخراف
تؤوب . .
الى الصدر ذي الفتحة المستحيلة
وتحتاط . .
ان توقظ القبرات القتيلة

حب

عصفور رصاصٍ
حط على غصن القلب
فآهتز
كما لو ان ذراع حبيبٍ
مسّهُ فجأةً

لتكن قبلاتك آخر اطلاقاتي

لم نطلب غير نهارٍ
عاديّ
وبسيط
تتنزه فيه عصافير عراق يعنينا
فلماذا . .
القنبلة العانس
والموت الاعور
يمتطيان ظهور الدبابات . . ؟
الى اين اروح بهذا الفجر المستيقظ في بيتي . ؟

*.. النجمة..
واقفة في بابي
- .. أهي الاخرى
من نافذة الليل المكسورةِ
طوّحها الديجورْ؟
حسناً..
من اجل النجمةِ
والعصفور
سنخوض معاركنا
● - اعطيت القنبلة العانس . قلبي
● - والموت الاعور - عنوان نهاري
وتسلّقت دمي:
عن قدمي وطني البيضاوين
اردّ صدور الدبابات
بصدري العاري
فلتصبح احلامكِ
اكثر من حبات الحنطة
في بيدر قمح
ولتنثر كفّاك
لآئي طلع التمر على الجبهات
فأنت معي
لمساتكِ، صف رصاص
قبلاتك، آخر اطلاقاتي
اين مكاني: لااعرف
اين حدودك: لاادري
من اخمص روحي
حتى مرتفعات رموشكِ
تمتد بلادي
فلتصبح احلامك
اكثر من حبات الحنطة
لا القنبلة العاهر
لا الموت المترهل
يقتطعانك مني

الفقراء عائلتي

هؤلاء عائلتي، الفقراء
يؤاخون نجم البراري
ويستأنسون الرمال
في الليالي، الليالي
دم الذئب: قهوتهم
والنديم: غزال
وان مسَّ ليل عراقهمو
قمران يضيئانه . .
: بنادقهم
والهلال



ياسين طه حافظ

أدب الحرب في القرن العشرين

— ملاحظات عن بعض ظواهره —

محاضرة القيت في قاعدة الرباط ضمن فعاليات اسبوع (الادب والمعركة) لاتحاد الادباء والكتاب العراقيين .

قيل لي أن اتحدث عن ادب الحرب في العالم! دار رأسي . كيف لي ان اتحدث عن مناطق واسعة صعبة وكثيرة؟ عن أمكنة وازمنة مختلفة؟ إضافة الى انها موضوعات للضمير الفردي والجماعي فعل كبير فيها؟

موضوع مثل هذا يحتاج بالتأكيد الى عمل موسوعي ويحتاج كتباً لأصفحات. لذا سأستعمل مصباحاً يدوياً لاضيء هذه البقعة أو تلك وانا اخف مسرعاً في ظلام كبير . . لنتبين بعض الملامح ولنعرف عموم هذا الجو وتبقى التفاصيل والدراسات الى اوقاتها المناسبة أو لمن هم اوفر حظاً واكثر علماً مني .

سيكون كلامنا عن بعض شعر الحرب في القرن العشرين . وابدأ بشعر الحرب العالمية الاولى ، وبالشعراء الانكليز الذين يشكلون ظاهرة متميزة لا في تاريخ الادب الانكليزي وحده ولكن في تاريخ الادب العالمي الحديث .

فهؤلاء الشعراء جلهم شباب اما متطوعون او مجندون ، جاءت مواليدهم فسيقوا الى الجبهات . كان مؤرخو ودارسو الادب الانكليزي يعتبرونهم ظاهرة خاصة منقطعة اوجدتها الحرب ، فشعرهم لايشبه ما اعتاد الناس من الشعر الا نكليزي .

ولكن الدراسات الحديثة الاخيرة ومنها Out of Battle والحرب العظمى والذاكرة الحديثة The Great War and Modern Memory

لباول فوسل

وأصيل الابطال The Heroes Twillight

لبرنارد برجنوزي

اظهرت هذه الدراسات ان خيوط هذا الشعر تمتد في المائة سنة الاخيرة لتتصل بمؤثرات الثورة الفرنسية وحماس الفترات

النـابـوليـونيـة. كان وردزورث وكـولـريدج مع الثورة الفرنسية ضد الـرجعيـة ـ هذا هو تعبير سلكن، كما ان ظاهرة المشاعر الجمهورية لشيللي (ت ١٨٢٢) في سقوط نابيلون تؤشر المنعطف الذي حققته الـرومـانسيـة العظيمة نحو الفعل الواقعي. كما ان قصيدة كولريدج (ت ١٨٣٤) الى سيـدة شابـة وقصيـدة عن الثـورة الفـرنسيـة مثل طيب. إذن فارضية جديدة تقع تحت الاشعاع الثوري المرحلي ـ من اجـل الـوطن ـ قد تهيأت. اقـتـر بنـا الآن الى سوينبر ن (ولـد في ١٨٣٧) وسـوينـبر ن في اغـانيه القومية التي إن لم تمتلك العمق فهي تمتلك اللغة الموسيقية المثيرة يأتينا بقصائد «النبض ـ النار» ومجموعة مثل (أغنيات قبل شروق الشمس، وتحمل مثل هذا الكلام:

أجيء لكم بسيف الاغنية
لم يلوه فعل أو ضرب حديد
فقد صنعته الرؤى واحلام الليل
صنعه الامل وانتظار العواطف
وحمله مغني الحب الذي ينشد الابحار!

إذن غيرت الرمانسية لهجتها.

سوينبر ن كبر أدبياً ونما، حتى صار آخر حياته صوتاً واضحاً ضد الايـرلنـدية وضد البوير (١٨٩٩ ـ ١٩٠٢) وصار يدعو لفكرة بحرية بريطانية ضاربة!

[الكـاتب] شيء في رأسي يدفعني لتقصي هذا الخط قبـل الدخول الى شعر الحرب في العالمية الاولى. لماذا الظاهرة انكليزية. . ؟]

سوينبر ن توفي في ١٩٠٩. وهي السنة التي يقرر النقد انها سنة ولادة شعـريـة في القـرن العشرين. قبـل ثلاث سنـوات من هذا التـاريـخ أي في ١٩٠٦ أصـدر تومـاس هاردي ملحمتـه الشعـريـة الـدرامية The Dyasts الامراء ويتحدث فيها عن الحروب النابليونية والـدور الـبر يطـاني في تلك الحـروب علماً بان هاردي بدأ بجمـع الملاحظات لعمله في آذار ١٨٧٤ وبدأ العمل في ١٨٩٧ واستوعب خلال ذلك حرب البوير (١٨٩٩ ـ ١٩٠٢) انتهت الملحمة الدرامية في ١٩٠٦ إذن فاجواء الحروب والانتصار في معركة واترلو والحرب في البـوير كانت في الشعر الانكليزي ونحن قريبون من الحرب الاولى وهي التي مدت خيوطاً من النسيـج الانكليـزي نفسه الى روبرت بروك بخـاصـة وسواه من شعراء الحرب العالمية الاولى الانكليز التي نشبت بعد ذلك بسنوات قليلة. .

لماذا قلت خيوطاً من النسيج الانكليزي والى بروك بخاصة؟

لان هذا الشاعر العذب الجميل عظيم الحب لوطنه انكلتره كان يمثل الانموذج الانكليزي المطلوب من قبل امته وعقلها العام الذي يرسم الـديمـومـة الانكليزية. فقد امتاز شعر روبرت بروك الحربي وقصـائـده بذلـك الحماس الوطني ذي الصلة القومية الواضحة بمن سبقوه في حمل حب انكلترة. يقول في قصيدة انه يريد ان يرى مجد انكلتره في بقاع اخرى. [لاحظ انه لم يقل بنقل مجدا انكلتره، قال يريد ان يرى مجد انكلترة في بقاع اخرى، فتحول الفكر السياسي شعراً]

وقد يكون ـ هذا هو سر الاهتمام الانكليزي الخاص بهذا الشاعر دون غيره من شعـراء الحـرب الاولى الانكليز ـ وكلهم ابناء انكلترة وجنـودهـا ـ وهـذا في تقديري الشخصي هو سبب اهتمام تشرتشل ـ وهـو الانكلزي الخـالص ـ بهذا الشاعر في اختيار الوحدة العسكرية التي يخدم فيهـا ـ وحـده جديـده للبحرية ـ اعتزازاً به وحرصاً عليه، وعنـدمـا مات بروك، رثـاه تشرشـل في التايمس للندنيه بابلغ النثر الانكليـزي قال عنـه بعـد بضعة ايام من موته، وبتفحيم يستحقه: «**بهيج دون خوف. متعـدد الـبراعـات عميق التهـذيب، تنـاسق كلاسيكي بين العقل والجسد. يحكمه هدف سام لا يشك به. كان كلما تتمنى انكلترا ابناءها ان يكونوه**». .

انـه في رأيي اعتـزاز قومي بانكليزيته السليمه انه يحمل الصفات في المثال المطلوب، انه خيط لامع من النسيج الانكليزي. دون ان تقلل ابـداً من قيمـة شعر بروك الابداعية. الامة تريد الحفاظ على ذاتهـا وصفـاتهـا وتعتـز باستمـرارهـا الى المستقبـل وإلا لماذا لم يرث تشـرشـل شعـراء الحرب الانكليـز الأخرين ومنهم إن لم يكبر على بروك فلايقـل عنـه؟ مثل اوبن وساسون وادوارد ثموماس وآخرين؟ لان هذا يمثـل انكلتره «الا نكليـزيـة» التي يريـدهـا ان تستمر الى المستقبـل. لاحظـوا: مفـردات المرثيه «تناسق كلاسيكي، يحكمه هدف سام، وما تتمنى انكلترة. . .

على ايه حال ما اوردته استنتاجات شخصيه ولكن بروك نفسه يقول في قصيدة:

إذا مت، فكر بهذا وحده، عني
إن ركناً في حقل أجنبي
سيكون انكلترا الى الابد
وهناك، في تلك الارض الخصبة
سيكمن تراب اكثر خصباً!

بعـد هذا لابـد لي ان أوجز فأقـول ان شعـراء الحرب الاولى الانكليز انماط مختلفة ضمن ظاهرة واحدة:

فبروك وشعـر الحـماس الـوطني والامتـداد القـومي للشعـر هو غير سكـيـفـريـد سـاسـون وروزنـبرج جيـث الـفـجـائـع والشنـاعـات والـدم والجثث، وهـذان غير ويلفـريـد اوين حيث الاشفاق والتعاطف الانساني، وهذا غير ادوارد توماس الذي ظل في

الحرب مجنوناً بالطبيعة والطيور والازهار . .

ومعروف إن شعراء الحرب العظمى الانكليز في بداية الحرب وفي النصف الاول منها كانوا متحمسين مندفعين، لكنهم في النصف الثاني من الحرب، كما يقول جون ليمان، انتهوا الى يأس وحزن عميق وأسىً عام. حتى بروك كتب رثائيات وان لم تكن شديدة الأسىٰ. قصيدته ١٩١٤ التي تتكون من خمس سونيتات، اثنتان منها بعنوان موتى!

سأقرأ لكم ١٩١٤ لبروك ومن شعر فضائح الحرب قطعة لسيكفريد ساسون، ومن شعر الاشفاق الانساني مقطوعة لاوين مما يغني عن كلام كثير ويمنحكم دقائق راحة من النثر:

روبرت بروك ١٩١٤

كان بروك ضابطاً في الحرب الاولى، وكان سلوك سيد مهذب وافكاره هي تلك التي عبر عنها في هذه القصيدة ذات السونيتات الخمس، والتي تنبأ فيها بموته ايضاً.

دخل الحرب ليقاتل وفق موقف اخلاقي، وفق قناعة بأن الله خلق هذا الظرف ليعلن المجيد من الناس شرفه وامتيازه «حمداً لله الذي وفق ما بيننا وبين ساعتنا هذه . . .». كان يرى في الحرب تطهيراً للنفس وفي الموت مجداً.

لقد حملت قصائد هذا الشاعر مشاعر وعواطف وتمجيد الشاب الجريء لارضه وروحه وقيمه. وكان يشعر بأن مهمته هي نقل مزايا امته ووطنه الى اية بقعة يكون فيها. كان يرى ان واجبه هو ان يعكس مجد بلاده في حياته وفي موته!

(١) سلام

حمداً لله الذي وفق ما بيننا وبين
ساعتنا هذه،
مست يده شبابنا، وايقظنا بيده من سباتنا،
أكد لنا وجودنا، وكشف عن أبصارنا
وشد قوانا.
نتقلب مثل سابحين يتقافزون في النقاء
تفيض علينا البهجة من عالم بارد،
متعب، عجوز،
مزدحم بأنصاف الرجال، واغانيهم القذرة
وحبهم الفارغ!
اوه نحن الذين عرفنا العار، وجدنا
الراحة هناك،
هناك حيث لا مرض ولا حزن، فقد
أصلح النوم ذلك كله
فلا كسير غير هذا الجسد الذي كان يضيع
لولا هذا النفس.
لاشيء يهزنا، فسلام القلب مديد.
لاشيء إلا الأسى، وللأسى نهاية:
وأسوأ صديق وأسوأ عدو هناك هو الموت

وهذه عنينة من شعر سيكفريد ساسون وهو يصف جريحاً في مستشفى الميدان وقد تكون اقل قصائده الحربية بشاعة:

انه بوجهه الابيض الشاحب
لا بأنينه العالي وزفراته، كان يجتذب
الممرضات.

ولكن الحشرجة،
الصوت الخفيض السريع يرتفع ويهبط كان يقول:
«انه انجز المهمة جيداً.
اظلمت الردهة. ولكنه ظل يئن ويصيح:
«دكي»، «لعنت الغابة»
«انه وقت الرحيل»
«آه ايها المسيح قد فلت منه»
ولن تلحق به، فهي مستديمة المطر . .»
تحيرت في اي موقع كان.
ثم سمعته يصرخ
انهم يتصيدوننا كالجحيم! او دكي لاتخرج!
واخذني النوم . . وفي الصباح كان ميتاً
وكان جريحاً ومبتسماً على السرير . .

صار بعض شعراء الحرب الاولىٰ يصفون بشاعات الحرب لكي يعلم الذين يقرأون في المدن ماهي الحرب.

اوين يكتب رسالة لاخيه هارولد في ٢٢ ايلول ١٩١٦ يقول:

إن شيطانا صغيراً قد سحقت ساقه عربة محملة بالبنادق وكان علىٰ الطبيب ان يلويها دائرياً ويسحبها ليخرج الصديد. أخبرك بكل هذا لاعلمك بحقائق الحرب.

ومن شعر الاشفاق ماكتبه ويلفريد اوين

Wilfred Owen في قصيدته

لقاء غريب

بدا لي اني فلت من معركة
وانحدرت عبر فتاة عميقة،
ازدات طولاً حين اخترقت الصخور الكرانيتيه
التي كان يتعالى منها أتين حروب التيتان،
وانين الراقدين المثقلين.

الاثارة سريعة في الفكر او في الموت
فما ان جسستهم حتى قفز واحد
وحدق بي بعينين ثابتتين وبادراك مفجع
رافعاً يدين مألومتين كما للدعاء.
ومع ابتسامته عرفت في تلك القاعة المعتمه
كان وجه الطيف معرّقاً بألف ألم
انما لم يصله دم من فوق الارض
ولم تُسْكِتْهُ بنادق ولم ينحدر إليه
انين مسارب الدخان.
قلت له:
.. ايها الصديق الغريب، لاسبب
لكل هذا التفجع في مثل هذا المكان»
- «لاسبب،» قال الآخر، «إلا السنين
التي لم تعش، إلا اللاأمل.
ما كان أملك، كان أمل زوجتي ايضاً
ذهبت شديد التوق للصيد،
فسشهدت أوحش جمال في العالم
جمال لايلوح هادئاً في العيون
أو في طيات الشعر
لكنه جمال يهزأ من شدة ركض الساعة
وإذا ما اكتاب، فكأبته
هناك اكثر غنى من هنا.
ربما أضحك مرحي ثلاثة رجال
ومن بكالئي ظل شيء ربما مات الآن.
اعني الحقيقة التي لم تعلن،
أسى الحرب، الحرب المؤسفة التي لم تهدأ.
يمضي الرجال الأن قانعين بما دمرناه
أو غير قانعين.
دماء كانت تغلي وأريقت.

سيخطفون خفافاً خفّة النمرة
لا أحد يكسر الصفوف
وإن تعبت حشود الامم من مسيرها.
الشجاعة لي وأنا أملك الغموض
الحكم لي وانا املك السيطرة
فلأ خرج عن مسير هذا العالم المتقهقر
الى قلاع فارغةٍ بلا أسوار.
بعد ذلك،
وحين يغطي عجلاتهم فيض الدم،
سأخرج وأغسلها بماء من آبار حلوه
وحتى بحقائق رقدت عميقاً
سوف اسكب كل روحي
ولكن لاخلال الجراح، ولا على بركة الحرب
فقد نزفت جباه رجال دون أي جراح.
أنا العدو الذي قتلتهُ، ياصديقي.
عرفتك في هذه الظلمه،
هكذا اكفهر وجهك امس وانت تقتلني
اتقيتك، ولكن كانت يداي ملطختين بالدم وباردتين.
دعنا ننام الآن...».

نتتقل الى الشعر الانكليزي في الحرب الثانية.

ولكي لايطول حديثنا عنه، سأمر مسرعاً منوهاً ببعض الاسماء لكي لاانجاوزهم بصمت. اول اولاء هو سيدني كيبس ذوا المضمون المعاكس لاوين الحرب الاولى، فلغته صلبة قاسية ومفرداته مفردات الحرب الثانية وزمنها. ديوانه بعنوان: الاكليل الحديدي، والبوابة الاجنبية، والن لويس وديوانه فجر المغيرين، وربما كان اول شاعر في التاريخ الحديث يكتب عن الغارات الجوية. وقصائده امطرت طيلة النهار، خفر الهجوم، مركز المدفعية المتقدم.. شعراء مثل روي فوللر، كبث دوكالاس، وروى كامبيل. وإذا نظرنا إلى هذه القائمة من اسماء دواوين الحرب الثانية أمكننا أن نفهم شيئا يوفر علينا الشرح اوالتعقيب: دواوين مثل:

الموقع المتناثر، زمن في سجن ازرق
المواسم السوداء، هؤلاء رفاق السلاح
السعادة المبادة، الأزمة
يوم مهدور، المأزق (١)

مقابل هذا نجد لدواوين الشعر الفرنسي مادة تختلف، وايضاً لاسماء الدواوين دلالة على فرنسا عدا اولئك الذين صمتوا امام الحوادث فمن السرياليين كتب ايلوار الكتاب المفتوح وسبع قصائد حب وحرب، والموعد الالماني واراغون عينا ايلزا ومتحف غريفان وسوبر فيل قصائد فرنسا الشقية، وسان جون بيرس منفي، وبيير جان جوف عذراء باريس، وبيير عما نوئيل قبر اورفيه و الشاعر ومسيحه، ويوم غضب، وهي اسماء حزينة مفجوعة كأخواتها الانكليزيات واكثر.

١-[راجع شعراء مقاتلون في الحرب العالمية الثانية R. N. Currg ترجمة - كاظم سعد الدين الثقافة الأجنبية العدد ٤ ١٩٨٣]

إن المجد الأدبي شعراً ونثراً ـ واقول نثراً لأن هناك اعمالاً مجيدة غير الرواية، المجد الأدبي في الحرب الثانية كان من حصة الأدب الفرنسي في اوربا الغربية ولمجموعة من الكتاب المجيدين في الاتحاد السوفيتي. فايليا ارنبورج ليس عظيماً في سقوط باريس والعاصفه كما يظن، ولكنه عظيم في مراسلاته الحربية ومذكراته. وكذلك قسطنطين سيمونوف، وباستثناء من أقعدهم المرض او الشيخوخة عن التواجد في الجبهة فان اعداداً كبيرة من الشعراء والكتاب شهدوا الحرب اما كمراسلين حربيين ومحررين في صحف الميدان واما كجنود وضباط في المواقع المتقدمة. ومن هنا كانت حياتهم اليومية كمراسلين حربيين واخفاقاتهم والاخطار التي هددتهم هي تجارب حربية مباشرة. وإذا عرفنا ان الجنود السوفيت كانوا يقطعون كيلومترات طويلة على الدروب الموحلة التي طمست معالمها سيول الخريف، والتي هي ايضاً صدت هجمات الدبابات المعادية تتضح لنا تجربة شعرية ضخمة، ولكنها تجربة مباشرة وواضحة تماماً مما ينعكس على عموم الشعر الحربي السوفيتي، ومما يجعله مختلفاً، في مجمله، عن شعر الحرب الفرنسي، والانكليزي والالماني. إن له صفاته الخاصة والمميزة. بكلام سهل، ومباشر، كان شعراً باسلاً، صارماً لحد ما، النغمة الفردية تظهر في مقطع من القصيدة وتختفي، الجو العائلي، يظهر ويختفي الحماس للوطن هو الدائم في اكثر القصائد التي امكنني الاطلاع عليها. .

تقول اولجا بيرجولتش في قصيدة كتبتها في لينتغراد المحاصرة، في شتاء ١٩٤٢ القارص:

في الوحل، في الظلام، في الجوع، في اشدالأحزان
حيث الموت، كالشبح يجرجر أقدامه
كانت السعادة تغمرنا،
وكنا نتنفس بحرية عاصفة
لن يسع الأحفاد إلا أن يغبطونا عليها.

إننا نجد هذا الصوت الحماسي اعتيادياً حتى عند الشعراء الفرديين الكبار. فأنا اخماتوفا مثلاً تقول:

«عندما نشبت الحرب عام ١٩٤١، كنت في لينغراد وفي نهاية ايلول ١٩٤٣ غادرت بالطائرة لينغراد المحاصرة الى موسكو. وحتى مايس ١٩٤٤ عشت في طشقند وأنا أتحرق شوقاً لالتقاط اخبار لينغراد والجبهة. وكغيري من الشعراء ألقيت أشعاري مراراً للمقاتلين الجرحى الذين يعالجون في المستشفيات. . كانت الاشعار هي رباطي بالعصر وبالحياة الجديدة لشعبي وعندما كنت اكتبها، كنت اعيش على تلك الايقاعات التي تتردد عبر التاريخ البطولي لبلادي. واني لسعيدة إذ عشت هذه السنوات ورأيت تلك الاحداث التي ليس لها نظير. .»

نلاحظ الشبه في قولي اولجا واخماتوفا ـ لكن الميزة والفخامة الشعرية واضحه عند الثانية:

يا أصدقائي. ياجنود آخر مواليد!
بقيت لي ايام كي ابكيكم
لا أن انحني على ذكراكم شجرة صفصاف
خرساء
ولكن كي أصرخ في وجه العالم باسمائكم
ليركع الجميع، ليركع الجميع
هو ذا النور الدامي يتدفق!

من اولاء الشعراء ميخائيل دودن وديوانه «الزمزمية» ويوليا دونينا وديوانها «في معطف عسكري» وبافل انتوكولسكي وملحمته «الابن» وميخائيل ايساكوفسكي وديوانه «الاسلاك في القش» وديمتري كيدرين واشعاره الغنائية الحزينة مما يميزه. . يقول في مقطوعة بعنوان: الصمم

الحرب تكتب بريشة بتهوفن
ألحانها الرهيبة
تعزف أنغام رعدية
يسمعها حتى الأموات.
ماذا جرى لأذني؟
أصبت بالصمم في هدير هذه المعارك
فلا أسمع من سمفونية الحرب
سوى نواح زوجات الجنود.

وسيمون كيرسانوف وديوانه: الهدف، وقسطنطين سيمونوف الذي يصف السوفييت اشعاره بالاشعار الدافئة وفاديم شيفتر وديوانه الضفة المشرقة وايليا ايرنبورج العظيم المعروف، صاحب القول:

في سني الحرب كنت ابذل كل ما في وسعي ولقد كنت أقول آنذاك، ينبغي الا نحاول خلق أدب، بل ينبغي الدفاع عنه، عن اللغة والوطن والشعب»

ومقارنة اسماء دواوين الشعراء الانكليز في الحرب الثانية ودواوين الشعراء السوفيت تدل على الروح المختلفة والشعر المختلف ايضاً: هناك:

الموقع المتناثر
المواسم السوداء
السعادة المبادة
المأزق

يوم قفر
الازمة
انقذونا

وهنا:
الزمزمية
في معطف عسكري
الاسلاك فوق القش
الضفة المشرقة
الهدف
البلدان القريبة

والمكتبة النثرية السوفيتية اكبر بكثير فالمراسلات والمذكرات والروايات التي يحضر بيننا من يحسن الحديث عنها اكثر مني، اضافة الى ماكتب للسينما والمسرح ومايزال يكتب يجعلها مخزناً هائلاً للخبرة الانسانية. ونختتم حديث شعر الحرب في هذه البلاد بهذه الابيات لألكسندر ياشين :

اقتحمت وناورت كأنك في حلم
ومن لم يعرف هذه التجربة،
لايعرف الحرب!

(وقد تطرقت المحاضرة الى :
١ ـ شعر الحرب الاهلية الاسبانية والشعراء الانكليز سبيندر، ماكينس واودن وقصيدته اسبانيا ١٩٣٧ التي طبعت كراسا.. وتبرع بثمنها الى الثوار الاسبان. الخ
٢ ـ الشعراء الالمان في الحرب العالمية الثانية بين الوضع الخارجي المضاد واحيانا الداخلي المضاد ايضا.
٣ ـ ادب المقاومة في ايطاليا، اليونان ويوغسلافيا. وقفة عند قصيدة «البطل قبل ان يموت للشاعر اليوغسلافي يوكومل كيزل»)

الأدب النووي في اليابان

من الظواهر التي تلفت النظر في أدب الحرب العالمي، ظاهرة جديدة في اليابان هي ظاهرة أدب الحرب النووي. فقد مهدت رواية اوكاشوهي «السفح الطويل»، ورواية كاكا اتوهيكو «سفينة بلا مرساه» الى سلسلة من الروايات والكتابات الأدبية التي تتعلق باسقاط القنابل النووية على المدينتين اليابانيتين هيروشيما ونكازاكي ومايحيط بواقع الجيش الياباني قبل وبعد تسليم اليابان. وقد اعتبرت رواية «القرار الذاتي» التي تتناول قضية الذبح الوحشي لموري آمر منطقة كونو والذي قتل في آب ١٩٤٥ في يوم استسلام اليابان بداية للظاهرة الأدبية الجديدة. ففي سنة ١٩٨٢ عرفت في اليابان كتب مطبوعة، روائية وغير روائية، تحمل اسم «الأدب النووي».

ويمكن في هذه العجالة تقسيم هذا الادب الى ثلاثة انماط، فالنمط الاول من الادب النووي كتبه ناس شاهدو المأسا باعينهم، كتاب حدث ان كانوا في هيروشيما في السادس من آب ١٩٤٥، أو في نكازاكي في التاسع من آب ١٩٤٥، اليومين اللذين ضربت بها المدينتان.

من وجهة النظر هذه صدرت للكاتب الياباني هارا تاميكي، ثلاثيته «أزهار الصيف» وصدرت لهايكوكارا» من الحطام» ولنوجو كيوكو «تمهيد للدمار» و«قداس للموت». وفي الموضوع نفسه كتب أوتا يوكو «شارع بين الجثث» وكتب توك سانكيش سلسلة من القصائد بعنوان «قصائد عن القنبلة الذرية» وأصدر الشاعر شودا شنيو مجموعة بعنوان ازهار متساقطة. النمط الثاني من الاعمال كتبه كتاب لم يعيشوا تجربة سقوط القنبلة لكنهم ذهبوا كشعراء وكتاب وشهدوا المدينتين بعدئذ وكتبوا عنها ومن هذه الكتابات عمل ابوس ماسوشي الكبير «مطر أسود» و«ظلال الاشجار» لساتا اينكوو «الحكيم» لهوناياشي والرواية المعروفة: غدا التاسع من آب ١٩٤٥ ـ نكازاكي لأشيتا و«جزيرة الموت» لفولكوناكو تاكيشيكو، واخيراً روايتا كاشي كاسومي «القتال الجنوني و«هيروشيما». هنالك اعمال مهمة غير روائية مثل: الطوفان يصل أرواحنا و«نساء يصغين الى شجرة المطر»

النمط الثالث من ادب الحرب الجديد في اليابان هو اعمال لناس كانوا تلامذة زمن ضرب المدينتين، فشبواوصاروا كتاباً. وهؤلاء الكتاب اليوم يحدقون عميقاً في انفسهم غير مرتاحين غير مطمئنين للتأثيرات اللاحقة للاشعاع وللوضع العالمي. وأعمالهم متقاطفة مع الذين ماتوا والعوائل التي هلكت. من هذه الاعمال «عقلانية الموت» وكريستال لطيف، وكأن لم يحدث شيء، وطقوس، وموسيقى للآلهة؟ الايام الأخيرة، وهي موجة من الروايات انتشرت عن العالم

[راجع الادب الياباني اليوم ومقدمة كاوانيشي بالانكليزية ـ طوكيو]

قصة أذربايجانية

من أدب المقاومة الإيرانية

٢٤ ساعة في الحلم واليقظة

صمد بهرنكي

ترجمة وتقديم: جلال وردة

في بداية صيف 1939م، وفي حارة (أسكوئيلر) بجرنداب جنوبي تبريز، ولد صمد بهرنكي. ولكونه إبناً لعامل موسمي بائس؛ فقد أمضى طفولته وصباه بين العمل والدراسة حتى تخرجه معلماً في 1958م. ولم ين يبغي توسيع مصادر تثقيفه وأفقه المعرفي ـ رغم إنتهائه معلماً في الريف ـ إذ سعى لأكمال التحصيل الدراسي حتى نيله البكلوريوس في اللغة الأنكليزية من جامعة تبريزكا كما تعلّم اللغة التركية ـ الأستانبولية ـ بنفسه.

مارس بهرنكي مهنة التعليم حتى موته المبكر، وقد تنقلّ أحد عشر عاماً في قرى (ممقان) و (قدجهان) و (آذرشهر) و (كوكان) و (آخيرجان) الآذرية. وكان في ربوع الريف يلتهم الكتب إلتهاماً حيث كان يصطحب معه المزيد منها دائماً. والأهم من قراءاته كلها هو إطلاعه عن كثب على كتبه الحيّة ألا وهي جموع التلاميذ، والفلاحين، والعمال ـ من الحائكين والنساجين ـ، والشيوخ. وكانت تربطه مع الجميع أواصر عميقة، يشاركهم في أفراحهم وأتراحهم وهمومهم كلها. حيث كان في شغل شاغل معهم صغاراً وكباراً، يعير الكتب للبعض، ويهدي الكتب والمجلات للبعض الآخر، ويكتب العرائض للبعض، ويصغي إلى الأشعار والأغاني والحكايات والأساطير والملاحم من البعض الآخر ويسارع إلى تدوينها. كما كان يسامرهم بقصصه وحكاياته هو الآخر. وخلاصة القول أن (صمد) كان يتعلّم ويعلّم، كما كان يعلِّمُ ويتعلَّم. وكان في نهجه ذاك، مثالاً للأديب الثوري الملتزم الذي لايعرف أي إنفصام بين فكره وحياته وفنه

كان بهرنكي قد إمتشق القلم منذ صباه مكتشفاً لذة تسمية الحقيقة بأسمها مبكرًا وهو الذي إفتتح أحد كتبه بعبارة بريخت: «إن الذي لايعرف الحقيقة هو بلا إحساس، ولكن الذي يعرف الحقيقة ويزيّفها إنما هو جان».

وقبل الحديث عن فن صمد بهرنكي لا مندوحة من الوقوف عند علاقته بآذربايجان واللغة الآذرية. فقد كان صمد ذلك الأبن البار للشعب الآذري، والذي لم يغب عن أدبه حسه القومي رغم حسه الطبقي الجارف، وأدبه في مجمله ملتصق بأرض آذربايجان وشعبها وتراثها العريق. وعلى الرغم من كون الشعب الآذري محروماً من أبسط حقوقه المشروعة في ظل النظام الفارسي

الأوتوقراطي، لم يكبت صمد بهرنكي عشقه المهووس بلغته الأم (الآذرية) وثقافة شعبه، إذ كان يعرض وينقد الكتب الآذرية التي تصدر هنا وهناك، ويترجم من الآذرية وإليها، بل أن ما ترجمه بهرنكي إلى الآذرية يعتبر نموذجاً على قدرته في إمتلاك ناصية لغته الأم ودلالة على حبه ألجم لها كما كانت حصيلة سعيه الحثيث والدائب في جمع الفولكلور الآذري دفائر فولكلورية ظهرت منها لحد 1979 ثلاثة أجزاء. ومن الجدير بالذكر أن بهرنكي كان قد بدأ النشر بأسم (ص. قارانقوش) وهو كما لا يخفى إسم آذري. هذا وكان بهرنكي يختار أبطاله وشخصياته وموضوعاته من آذربايجان وموروثاتها الشعبية الغنية. ولا يسعنا هنا إلاّ أن نقتطف فقرة من إحدى رسائله إلى تلاميذه ـ حيث كان في طهران لبضعة شهور منهمكاً بأعداد كتاب «الف باء» للدراسة الأبتدائية الآذرية ـ بعد أن أجتاحه الحنين إلى موطنه: «أيها الصغار لاتتصوّروا أن شوارع طهران وقصورها العالية قادرة على أجتذابي، فأنساكم، عليكم أن تسعوا، طالعوا الكتبَ، وأثروا مكتبة المدرسة. سأعود إليكم في أول فرصة. وأنيّ لمشتاق إلى رؤيتكم يا صغار. لكم أود تأمّل الثلوج هناك والسير تحت ندفها المتساقطة».

كان بهرنكي في كل قصصه يسعى إلى تحطيم الأطر التي تسجن أذهان الأطفال واليافعين، تلك الأطر التي يفبركها مؤلفو المناهج الدراسية وكتاب القصة البرجوازيون، أولئك الساعون إلى غسل أدمغة الصغار من حقائق الواقع القائم، ومن ثم تدجينهم ليكونوا ميسوري الأمتثال لمباديء وأهداف الأوتوقراطية الأيرانية الحاكمة بما فيها ديمومة مصالحها الطبقية الضيقة على حساب الشعوب الأيرانية ـ وكان صمد بهرنكي في مسعاه هذا، نموذجاً للأديب الثوري في ظل الأضطهاد والقمع، حيث كان يؤدي دوره النضالي ـ كما يجب ضمن الممكن والمتاح ـ مساهماً في غرس الوعي الثوري وشحذه من أجل التصدي للنظام العنصري الأرهابي. وغدا بهرنكي في مسعاه هذا عميق الأثر في أوساط الأطفال واليافعين والمربّين والمناضلين والأدباء.

لئن قيّض لبهرنكي أن يكون ذلك القاص المتميز والمثابر والجسور في طرح رؤيته الثورية، وأن يحظى بمكانة مرموقة بين كتاب ـ إيران ـ التقدميين، الكبار، فذلك لأنه حاز على شروط الأصالة والأبداع في تكوينه الأدبي: فبالأضافة إلى إمتلاكه للموهبة الضرورية، كان مستوعباً ومتمثلاً لموروثات شعبه التي شغف بها مبكراً. ثم أن فكره التقدمي ـ بما يحمله من تفاؤل تاريخي ـ هو الذي كشف له عن ضرورة الألتفات إلى الأطفال واليافعين ـ رجال المستقبل ـ كما كانت لمعاناته في الطفولة وفي شبابه كمعلم في القرى البعيدة والنائية حيث عايش سواد الشعب ودرس شرائحه الأجتماعية المسحوقة عن كثب أكبر الأثر في أدبه.

إن قراءة متمعّنة لأبرز قصصه (أولدوز والغربان) و(كور أغلو وكجل حمزه) و(السمكة الصغيرة السوداء) و(24 ساعة في الحلم واليقظة) تكشف لنا كيف تتضافر عناصر بُنية القصة من حدث وشخصيات وحبكة في ترابطها الجدلي الوثيق. ذلك أن بهرنكي بارع في تناول الأحداث بما تثيره من حب الأستطلاع عند المتلقين الصغار، كما يحسن توظيف الحكاية الشعبية بكل إمكاناتها بأسلوبه الفني المشوّق الذي يتجاوب مع خصوصية سيكولوجية الأطفال واليافعين والشروط التي تتحكم بعملية التلقي عندهم. وذلك شأنه أيضاً في إختياره لأبطال قصصه وشخصياته من الحيوانات والبشر. أمّا في حبكاته فإن بهرنكي يهدف إلى شحذ ذكاء الصغار وفطنتهم وقوة ملاحظتهم.

إن الخيال في قصص بهرنكي متواشج مع الواقع ونابع منه. فمن أجل أن يطرح بهرنكي مضامينه الأنسانية، ومن أجل خلق الوعي الثوري عند الصغار ومن ثم من أجل التحريض الثوري؛ غالباً ما يلجأ إلى عالم الخيال بكل إمكاناته، وبهرنكي حذر ودقيق في توظيف الخيال ـ لما يمثله من سلاح خطير بأجماع جميع المعنيين بأدب الأطفال. وخيال بهرنكي شاعري ويتسم بفنتازيا بهيجة، وهو يروم به تربية المتلقين تربية إنسانية ثورية؛ للمساهمة في المعارك الكفاحية من أجل العدالة الأجتماعية والسلام والتقدم الأنساني. فيما يروم الكتاب الرجعيون والبرجوازيون بأستخدام الخيال من أجل التسلية والترفيه فقط في أفضل أعمالهم، هذا إن لم يهدفوا أساساً الى تشويه خيال الصغار ومعرفتهم وتمسيخ عواطفهم وتمويه حقائق واقعهم، ومن ثم خداعهم.

أمّا لغة بهرنكي في قصصه فتخلو من التعقيدات والحذلقة والالفاظ الغريبة، وتمتاز ببساطتها من حيث تشكيل عباراتها وجملها الميسورة الفهم من لدن الأطفال واليافعين؛ لأنها نابعة أصلاً من لغة الناس البسطاء الذين عايشهم بهرنكي في ربوع آذربايجان.

إن مهمة كاتب الأطفال شاقة وليست هينة؛ ذلك أن أدب الأطفال هو فن قائم بحد ذاته وله خصوصيته لما يتميز به من شروط إبداعية. وليس هو بتبسيط ساذج لأفكار الكبار وطروحاتهم حيثما ينبري كل من هب ودب لأقحام نفسه في مضمار هذا الفن الصعب إقحاماً لا مسوغ له. وفي معرض حديثنا عن فن بهرنكي لابد من الخروج من دائرة التجريد والعمومية للوقوف عند قصتين هما من عيون ما خطته يراعة بهرنكي ألا وهما: (السمكة الصغيرة السوداء) و(24 ساعة في الحلم واليقظة).

إن «السمكة الصغيرة السوداء» بعمقها الفكري وشموليتها تبدو وكأنها مكتوبة للصغار والكبار معاً. وقلّما نجد قصة تضاهيها في جمال أسلوبها وبعدها الرمزي. ويمكننا القول بأنها لاتقل مستوى عن رواية (الأمير الصغير) لأكزوبري ـ مع إختلاف موضوعيهما وهدفيهما وخصوصيتهما الفنية ـ.

يطرح بهرنكي في (السمكة الصغيرة) رؤية ثورية لكشف الواقع الفاسد السائد، والتمرد عليه. إن السمكة الصغيرة السوداء المتواجدة مع غيرها في بركة ماء راكدة، تبدأ التفكير متطلعةً إلى عالم البحر ذي الآفاق الرحيبة حيث الحرية والسؤدد والعيش الرغيد. ولاتكتفي السمكة بالتفكير وإنما تبدأ بشق الطريق صوب البحر رغم كل المصاعب والأهوال، وهي لاتني تشهر في وجه الأعداء على إختلافهم ما يتوفر لها من أسلحة. وذلك إشارة واضحة من بهرنكي إلى الكفاح المسلح، وعلى هذا فإن السمكة الصغيرة السوداء تمثل الطليعة الرافضة لكل القيم البالية على صعيد العمل السياسي. ولاعجب إذ شاع صيت السمكة الصغيرة السوداء كرمز للنضال والصمود والأستماتة في سبيل المبدأ والعقيدة؛ حتى أن السجناء والمعتقلين السياسيين في الزنزانات والمعتقلات الايرانية الرهيبة كانوا وما زالوا يشكلون من فتات الأرغفة سمكات صغيرة ويلونونها باللون الأسود، ويتبادلونها في ما بينهم. ثم أن السمكة الصغيرة بتضحيتها وموتها في نهاية المطاف «قد غدت جزءاً من حياة كل سمكة متحررة ملتحقة بالبحر، فهي لم تعد سمكة حرة فحسب، وإنّما غدت جزءاً من الحرية في حد ذاتها» على حد قول الناقد التقدمي الدكتور منوجهر هزار خاني.

أمّا قصة (24 ساعة في الحلم واليقظة) والتي هي من أواخر قصص بهرنكي

ـ قبيل وفاته فهي نموذج آخر حيّ لمنحى بهرنكي في الكشف عن الأستغلالين والأضطهادين الطبقي والقومي حيث تتلازم الأستلابات في ظل حكم الأوتوقراطية الفارسية، إذ يعم البؤس والبطالة أقاليم آذربايجان وكردستان وعربستان وبلوجستان؛ يضطر الكثيرون من المعدمين والمسحوقين إلى الهجرة الدائمة أو الرحيل الموسمي من مناطقهم إلى العاصمة أو المدن الأخرى بحثاً عن لقمة العيش، وهنالك يتحولون إلى بروليتاريا بخسة الأجر،

أو حتى إلى حثالة البروليتاريا. وهذا ما يتعرض إليه بهرنكي في هذه القصة من قريب ومن بعيد. وهو في (24 ساعة . .) يتوجه إلى قلب الواقع مباشرة دون الأنتقال على ألسنة الحيوانات والطيور أو إستخدام الحكايات الآذرية. إذ يجعلنا بهرنكي بحرارة موضوعه وحسه الشفاف نتحسس ونتلمس بشاعة الواقع القائم وعذوبة الحلم الطفولي. حيث يطرح ظاهرة الفوارق الطبقية في المجتمع الأيراني المعاصر من خلال عيني بطل قصته وهو صبي آذري بأسم لطيف. والقصة لاتغطي غير 24 ساعة من حياة لطيف المشدود بين حلمه الزاهي والواقع البائس. ممّا يذكرنا ـ بشكل أو بآخر ـ بما قاله تولستوي ذات مرة «أنه في الأمكان إجمال تاريخ أوربا برمتها، برواية تاريخية واحدة، وذلك فقط عبر يوم واحد من حياة فلاح روسي مجهول». وفي هذا المقام أرى من الأفضل أن أدع القصة «24 ساعة . .» بين يدي القاريء الكريم ليتذوقها بنفسه.

لقد كان صمدبهرنكي ـ رغم موته المبكر ـ إنساناً فذاً، ومربّياً كبيراً، وفناناً مبدعاً؛ ذلك لأنه نذر كل حياته من أجل قول الحقيقة على كل الأصعدة؛ فلاغرو إن يتجاوز فنه القصصي الأصيل ـ النابع من صميم الشعب الآذري الأبيّ بكل عذاباته وطموحاته ـ النطاق المحلي إلى النطاق العالمي كنموذج متفرد لأديب من العالم الثالث. وقد فازت قصته (السمكة الصغيرة السوداء) بالجائزة الأولى في مسابقة عالمية لقصص الأطفال. كما فازت قصته (خوخة وألف خوخة) في مسابقة لقصص أفلام الأطفال. ورغم منع تداول معظم أعماله في المكتبات الرسمية العامة ومكتبات المدارس، تجد تلك الأعمال طريقها الى الطبع المرة تلو المرة ويتلقفها القرّاء من الأطفال واليافعين والكبار. ويكفي أن نشير إلى أن كتابه الذي نقد فيه المنحى البرجوازي والعنصري في مجال التربية والتعليم بأيران كان قد طبع مرتين خلال أقل من شهرين، وطبع للمرة الخامسة حتى 1972، ومع كل ذلك فإن «أروع آثاره هو حياته بالذات» كما يقول أحد الكتاب الأيرانيين.

وهكذا بات صمد بهرنكي ـ رغم عقود عمره الثلاثة ـ هاجساً يقض مضجع سادة النظام الفاشي القائم، فليس من المستبعد أن يُغتال، وإذا به يُلتقط ميتاً عند مصب نهر أرس في بحر قزوين. لتسارع «السافاك» إلى الأدعاء بأنه قد غرق أثناء السباحة. بينما أكّد أصدقاؤه المقربون بأن صمد لايجيد السباحة ولا شأن له بها، هذا من جهة ومن جهة أخرى فأن الأقتراب إلى نهر أرس ممنوع منعاً باتاً لأنه يشكل جزءاً حسّاساً من الحدود الأيرانية ـ السوفيتية، ولم يسبق لصمد أن شهد ذلك النهر طوال حياته. وقد إستقبلت الأوساط الثقافية الرسمية هي الأخرى نبأ موته المأساوي بفتور لاتُحسد عليه! وحتى موته في آب 1969 لم يكن يعرفه من أدباء العاصمة طهران غير بضعة أدباء، فيما كان هنالك المئات من المتأدبين المتحذلقين المتسكعين في الشوارع والحانات وهم في شغل شاغل يلهثون وراء التقليعات والصرعات الثقافية الغربية.

رغم كل شيء، سيظل نداء صمد بهرنكي حيّاً في المسامع والقلوب كما إنداح في قصته الآسرة (أولدوز والدمية الناطقة): «آه أيتها الدمية الناطقة! لقد أثرت في قلوب الأطفال رغم عمرك القصير؛ حتى أنهم لن ينسوك مادامو أحياء». أجل، إن صمد سيبقى خالداً في ضمير الشعب الآذري وكل الشعوب المحبة للخير والسلم والتقدم. وهاهو صوت السمكة الصغيرة السوداء يتناهى إلى أسماعنا: «ما أسهل أن يطالني الموت الآن! لكن يجب أن أحيامهما إستطعت، ولا أمضي مستقبلةً الموت بنفسي. ولامناص من مواجهة الموت في وقت ما ـ وإن واجهته ـ فليس مهماً، إنّما المهم هو أيَّ أثر ستتركه حياتي أو موتي في حياة الآخرين».

ورغم رحيله المبكر ترك بهرنكي العديد من الآثار في القصة والمقالة والتحقيق والترجمة، أهمّها:

(أولدوز والغربان)، (أولدوز والدمية الناطقة)، (حكاية حب قوج علي وإبنة الملك)، (خوخة وألف خوخة)، (24 ساعة في الحلم واليقظة)، (تلخون وقصص أخرى)، (كور أوغلو والأقرع حمزة)، (السمكة الصغيرة السوداء)، (مقالات أدبية)، (مقالات في قضايا التربية بايران)، (آذربايجان في الثورة الدستورية)، (قصائد إيرانية معاصرة مترجمة إلى الآذرية)، (نحن الحمير مترجمة عن الكاتب التركي عزيز نسني)، (حكايات آذربايجان في جزئين مع زميله بهروز دهقاني)، (تابما جالار، قوشما جالار ـ أمثال وأحاجي مع بهروز دهقاني).

المصادر

1 قصه هاي بهرنكك. صمد بهرنكي.
إنتشارات دنيا و إنتشارات روزبهان 1358 شمسي.
2 ـ صمد جاودانه شد. على أشرف درويشيان.
إنتشارات شباهتكك چاپ پنجم 1358 شمسي.
3 ـ صمد بهرنكي باموجهاي ارس بدريا پيوست!
كرد آورندهٔ ح. نميني.
إنتشارات آبان چاپ دوم بهار 2537 شاهنشاهي.
4 ـ ماهي سياه كوچولو صمد بهرنكي.
إنتشارات كانون پرورش فكري كودكان 1348 شمس.

٢٤ ساعة في الحلم واليقظة

أيها القاريء العزيز:
لم أكتب قصة «الحلم واليقظة» لتكون لك مثالاً إنّما قصدي هو أن تعرف أبناء وطنك أفضل، وتفكّر: ماهو علاج شقائهم؟

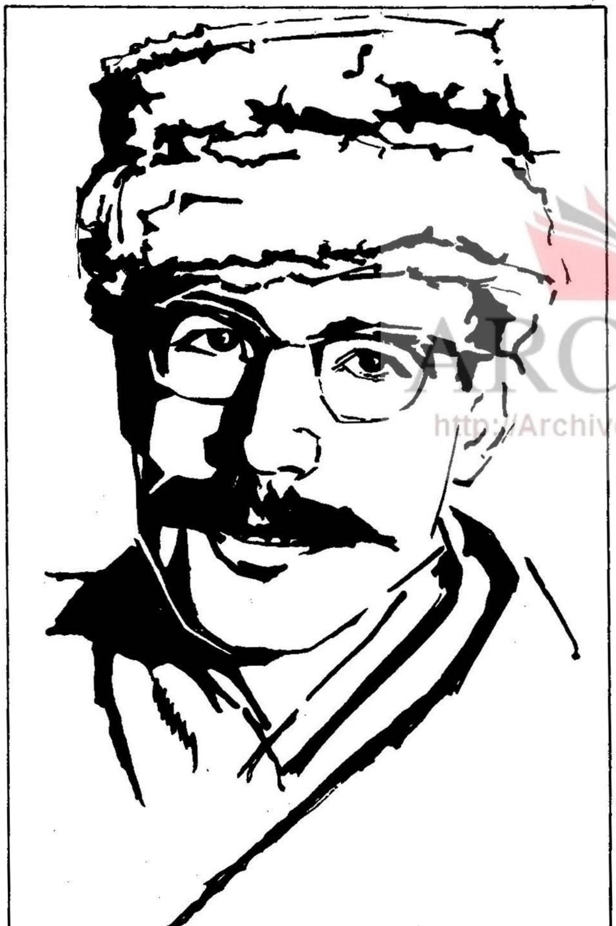
لو أردت تدوين كل ماجرى لي في طهران؛ لكان كتباً عديدةً، ومن المحتمل أنّها تتعبُ الجميعَ. وعلى هذا الأساس ساشرح فقط الساعات الأربع والعشرين الأخيرة، لأعتقادي بأنها لن تكون مُتعِبةً. ويقيناً أنا مضطر إلى الحديث كيف جئنا أنا ووالدي إلى طهران:

كان أبي عاطلاً لشهور عديدة. وأخيراً ترك أمّي وأختي وأخوتي في مدينتنا وأصطحبني معه إلى طهران. كان العديد من معارفنا ومدينتنا قد جاؤوا إلى طهران من قبلُ، وقُدّر لهم أنْ يجدوا أعمالاً لهم. وقد قَدِمنا على هواهم نحن أيضاً. فأحد المعارف مثلاً غدا عنده كشك لبيع الثلج. وآخر يشتري ويبيع الأفرشة والألبسة القديمة. وآخر يبيعُ البرتقال. وقد دبّر أبي هو الآخر عربة، وصار بائعاً متجولاً يطوف بالبصل والبطاطا والخيار وما يشبه هذه الأشياء.

وهكذا كنّا نقتات على لقمةٍ ونبعث بالأخرى إلى أمّي. وكنت أرافق أبي متجوّلاً أحياناً، وأتسكّع في الشوارع وحدي أحياناً أخرى ولا أعود لملتقاه إلّا في الليالي. وكنت في أحايين أخرى أبيع اللبّان ـ العلك ـ ذا (القِران)[1] أو وريقات الفأل.

والآن لنعد إلى أصل المُبتغى:

في تلك الليلة، كنت أنا، وقاسم، وإبن زيور بائعة اليانصيب، وأحمد حسين، وصبيّان آخران تعرفا علينا قبل ساعة على مدرج المصرف.



صمد بهرنگی

كنّا نحن الأربعة جالسين على مدرج المصرف ونتحاور: أين نذهب ونلعب النرد ـ اللكو ـ عندما جاءا وجلسا جنبنا. وكان

الأثنان أكبر منّا. كان أحدهما أعور. والآخر يحتذي زوجاً من الأحذية السوداء الجديدة، غير أن عظمة ـ إحدى ركبتيه ـ الوسخة قد برزت من شق سرواله. كما كان هندامه أسوأ منا.

رحنا نحن الأربعة نختلس النظر إلى الحذاء، وإلى وجهه أيضاً. وقلنا بالنظرات لبعضنا البعض: ألا أحذروا ياصبيةُ فقد إلتقاكم سارقُ أحذية! وحيث ضبط نظراتنا قال: ما الخطبُ؟ أولم تروا حذاءاً قبل الآن؟.

فقال رفيقه: دعهم يامحمود، أما ترى سُرّاتهم ومؤخرّاتهم عارية؟ فأنّى لهؤلاء التعيسين أنْ يروا حذاءاً!

قال محمود: حقّاً. أنا أحمق؛ إذ أرى أقدامهم الحافية ثم أسألهم: أولم يروا أحذيةً في أقدامهم!

قال صديقهُ الذي كان أعوراً: ليس الجميع مثلك عندهم آباء من الأعيان يقذفون النقود كالحصباء ليشتروا لأولادهم أحذية جديدة!.

وقهقه الأثنان بوقاحة. وبقينا نحن الأربعة مبهوتين حانقين. نظر احمد حسين إلى إبن زيور. ثم نظر الأثنان إلى قاسم. ومن ثم نظر الثلاثة إليَّ: ما العمل؟ أونشرع بالشجار، أم ندعهم يضحكون منّا ونظلّ مكتوفي الأيدي؟

صرخت في وجه محمود: إنك لص! ألمْ تسرق الحذاء؟!

وإذا بهما ينخرطان في الضحك. لكز الأعور جنب صاحبه بمرفقه وخاطبه: ألم أقل يا محمود؟.. هاها! ألم أقل؟.... هه... هه... هه!..

كانت ثمة سيارات ملونة واقفة بجانب الشارع. وتتابعت في وقوفها وكأنها جدار من الحديد يحجب عن عيوننا ماعداه. تحركت سيارة حمراء كانت متوقفة قبالتي بالضبط؛ فتركت فجوة بحيث أستطيع رؤية وسط الشارع. كانت تملأ الشارع سيارات مختلفة منها سيارات الأجرة والخصوصية والباصات، وهي تسير الهوينا تترى تطوي الطريق بضجيجها. وكانت تبدو وكأنها تتدافع إلى أمام وهي تزعق على بعضها البعض.. وفي نظري أن طهران أشد مدن الدنيا ازدحاماً، وهذا الشارع بالذات هو أشد مناطق طهران زحاماً.

ظل الأعور وصديقه مستغرقين في كركراتهم. كنت قد تعلمت سباباً جديداً. وكنت أريد أن أسب أيَّ واحد وأشتم.. كيفما إتفق، كنت أقول لنفسي: ليت محموداً يستثيرني؛ كي أستشيط غضباً وأصرخ عليه: «أترفع يديك عليَّ؟ سآتيك فوراً وأقطع خصيتيك بالسكين هذه!» وبهذا القصد أمسكت بتلابيب محمود الجالس بجنبي وقلت: «إن لم تكن لصاً؛ فلتفصح من ذا إشترى لك الحذاء؟».

وهنا إنقطع الضحك. أبعد محمود يدي بقوة وقال: «إجلس مكانك، يا صغير، أتعي معنى الكلام؟».

تدخّل الأعور ما بيننا، ولم يسمح باندلاع العراك. قال: «أتركه يا محمود. ثم أن الوقت ليل، ولا نريد عراكاً. هيّا بنا نذهب ما دام طعم الضحك في فمينا».

كان هوس العراك والصولات يشدّنا نحن الأربعة، ولكن محموداً والأعور كانا يرومان الأبتهاج والضحك حقّاً وصدقاً.

وخاطبني محمود: «عزيزي، لا رغبة لنا بالعراك هذه الليلة. فإن رغبتم بجولة فلندعها لمساء غد».

وقال الأعور: «هذا المساء، نريد أن نتمازح قليلاً. حَسَنٌ؟».

قلت: «ليكن».

جاءت سيارة فارهة، وتوقفت قبالتنا بالذات، وسدّت الفجوة. وترجّل منها سيد وسيدة شابة وجرو أبيض وصبي. كان الصبي يقارب أحمد حسين سناً. وكان يرتدي بنطلوناً قصيراً وجوارب بيضاء و(شحّاطة) بلونين، وكان شعره مُسرّحاً ومزيّتاً. كان يحمل عوينات بيضاء بيد ويمسك بالثانية يد أبيه. وكانت سلسلة الكلب بيد السيدة التي كانت ذراعاها وساقاها عاريات وترتدي حذاءاً عالي الكعب. وقد غمرتنا بعطرها اللطيف إذ مرّت بالقرب منّا. رفع قاسم قشرة كانت تحت قدمه، وسدّدها بأحكام إلى قفا الصبي. فألتفت الصبي ونظرنا شزراً وقال: «يا أولادَ الشوارع!».

قال أحمد حسين حانقاً: «إمش، إغرب، يا ولد ماما!».

فأنتهزت الفرصة وقلت: «سآتيك، وأقطع خصيتيك بالسكين فوراً».

وقهقه الصبيان دفعة واحدة. وهنا سحب الأب يد الصبي، ودخلوا فندقاً يقع على بعد أمتار منّا.

عادت الأنظار ثانيةً إلى حذاء ـ محمود ـ الجديد. قال محمود بمودّة: «ليس الحذاء ضرورياً جداً لي، يمكنكم أخذه إذا شئتم». ثم توجّه إلى أحمد حسين قائلاً: «تعال أيها الصغير إخلع الحذاء وأحتذيه».

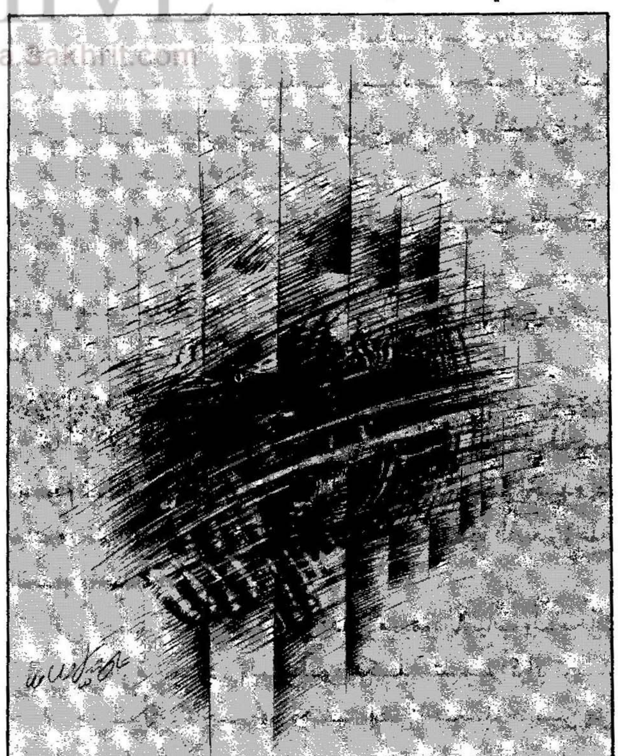
ألقى أحمد حسين نظرة على قدميّ محمود بارتياب ولم يحرّك ساكناً. قال محمود: «لم تنظره هكذا متسمراً؟ ألا تريد حذاءاً جديداً؟ فلتأخذه». وهنا نهض احمد حسين من مكانه وراح ينحني أمام محمود ليخلع حذاءه.

ونحن الثلاثة كنّا ننظر ولا نقّول شيئاً. أمسك أحمد حسين قدم محمود بأحكام وسحبَ، ولكن يديه إنزلقتا، فوقع على ظهره. أغرق محمود والأعور في الضحك بحيث خلت أن بطنيهما ستصابان بالمغص. كانت يدا أحمد حسين قد إسودّتا. كان الأعور يلكز بمرفقه جنب محمود ويقول. «ألم أقل يا محمود؟ . . هاها . . . ها! . . . ألمْ أقلْ؟ . . . هه . . . . هه . . . هه! . . .».

كانت آثار أصابع أحمد حسين على قدم محمود بادية للعيانِ. وأخيراً أدركنا نحن الثلاثة إلى أنّنا خُدعنا. وسرت عدوى ضحك ذينك الصديقين الخدّاعين إلينا، فانخرطنا نحن أيضاً في الضحك. حملق فينا أحمد حسين - الذي كان قد نهض من بين أرجل السابلة - للحظات. ثم إنخرط هو الآخر في الضحك. إنْ لمْ يضحك الآن فمتى سيضحك! كان المارّة يحملقون فينا، ويمضون. إنحنيتُ وحدقت بقدمي محمود عن كثب. أين هو الحذاء؟! لقد طلى محمود قدميه بحيث يتصوره المرء بأنه يلبس حذاءاً أسود جديداً، ليس إلّا. يالها من خدعةٍ عجيبة!

*

تخطيط علي المندلاوي



قال محمود بأن نلعب ستتنا النرد.

كان عندي أربعة آلاف[2]. لم يفصح قاسم عن نقوده. وكان الصديقان يملكان خمسة آلاف. وكان إبن زيور بائعة اليانصيب يملك توماناً واحداً. أمّا أحمد حسين فلم يكن يملك النقود أصلاً. ليس بعيداً كان محل مغلقاً. ذهبنا إلى هناك وبدأنا اللعب أمامه. وللشروع باللعب أجرينا القرعة. وجاء إبن زيور هو الأول. رمى النرد، فحصل على خمس نقاط. وتلاه قاسم الذي حصل على ست نقاط، وربح قراناً من إبن زيور. ثم رمى النرد فحصل على نقطتين. وسلّم النرد إلى محمود. حصل محمود على أربع نقاط، فربح قرانين من قاسم، وصفّق مغتبطاً وقال: «البركة يا بني! تكلّم حظّنا».

وعلى هذا المنوال كنّا نقذف النرد ونلعب إثنين مقابل إثنين. في هذه الأثناء قدِمَ شابان أنيقان من جهة اليمين. فجرى أحمد حسين نحوهما وتوسّلَ: «قران واحد. . أعطني قراناً واحداً ياسيد. . . بالله عليك! . .».

دفع أحد الرجلين بيده أحمد حسين وأبعده. إلّا أن أحمد حسين ركض وقطع عليهما الطريق وتوسّل: « أيها السيد أعط قراناً واحداً. . . قراناً واحداً لا أهمية له. . . بالله عليك! . . . ».

وعندما مرّا من أمامنا. شدَّ الرجل الشاب أحمد حسين من قفاه ورفعه، وعلقه من بطنه على سياج الشارع، إذ تدلى رأس أحمد حسين مؤرجحاً نفسه حتى مست قدماه الأرض. ووقف في المكان نفسه سائلاً المارّة، قدمت شابتان مع شاب من جهة اليسار بضحك وحبور. كانت الشابتان تسيران على جانبي الشاب وكانتا ترتديان قميصين قصيري الأردان زاهيّين. تقدم أحمد حسين راكضاً، وتوسّل الى إحدى الشابتين: «بالله عليك ياسيدة أعطيني قراناً. . . أنا جائع. . قران واحد لايعني شيئاً. . سألتك الله. . . سيدتي قران واحد! . .».

لم تأبه الفتاة. فعاود أحمد حسين توسله. عندئذ أخرجت الفتاة قطعة نقدية من حقيبتها ووضعتها في كفه. فعاد أحمد حسين إلينا مسروراً وقال: «أنا الآخر سأرمي . .».
قال إبن زيور: «أين نقودك؟».

فتح أحمد حسين قبضته فبانتْ قطعة نقدية من فئة الألفين.
قال قاسم: «أتسوّلت من جديد؟».
وهَمَّ بضرب أحمد حسين. لكن محموداً أمسكه من يده، ولم يدعه.

لم يتفوه أحمد حسين بشيء. أفسح لنفسه مجالاً وجلس.
فنهضت أنا وقلت: «أنا لن ألعب النرد مع الشحاذين».

لم أعد أملك غير قران واحد. كنت قد خسرت ثلاثة آلاف من الأربعة آلاف. وقال محمود الذي ساءه الوضع كثيراً: «كفانا لعب النرد، لنلعب البيخد يواري[3]. »

خاطبني قاسم: «لاتفسد اللعب بكلماتك هذه يالطيف».
ثم خاطب الجميع: «من الذي سيرمي؟»
قال الأعور: «أرم لوحدك أنت! أمّا نحن فسنلعب البيخديواري.
أشار إبن زيور إلى قاسم وقال: «لا يجدي النرد مع هذا، فهو يحصل على خمس وست نقاط دائماً. لنلعب (الأسدأم الكتابة)»[4].

قال أحمد حسين: «ليكن..».
قال محمود: «لا. سنلعب البيخد يواري».

أوشك الشارع على الخلوّ. وأغلقت عدة مخازن. وللشروع باللعب هيأكل واحد قراناً في قبضته ليقذفه نحو الحائط. وما أن تجمعت القطع النقدية عند الحائط حتى إستغاث أحمد حسين: «عاس!..»[5].

كان العاس الحامل هراوةً على بعد بضع خطوات منا. أنا وأحمد حسين والأعور أفلتنا منه. ومرق منه محمود وابن زيور بعدنا. ولحق العاس قاسم الذي هَمَّ بجمع القطع النقدية عند الحائط. أطلق قاسم صرخة من أثر ضربة الهراوة وأطلق ساقيه للريح. وراح العاس يسب ويشتم وراءه: تبّاً لكم يا حثالات يا مقامرين!.. أليست عندكم بيوت؟ ألا تملكون آباء وأمهات؟». ثم إنحنى جامعاً (القرانات)، ومضى في طريقه!.

عندما عبرت مفرق الطرق وجدت نفسي وحيداً. فقد كان مطعم الكباب والمشويات هنالك مغلقاً. فقد تأخرت، إذ كان صانع المطعم ينزل الباب الحديدي إلى المنتصف دائماً. ولقد حان الوقت لأعود إلى أبي. أخذت أسرع ماشياً ومهرولاً عبر الشوارع والمفارق وأنا أقول لنفسي: «لابد أن أبي مستغرق في النوم الآن. ليته ينتظرني... لكنه مستغرق في النوم حتماً». ثم قلت لنفسي: «ترى ماذا عن محل لعب الأطفال؟ إنه مغلق الآن هو الآخر. من ذا يرغب في شراء لعب الأطفال في وقت متأخر كهذا؟ لابد أنهم قد زجّوا بجملي الآن في داخل المحل وأغلقوا باب المحل وغادروه... ليتني أستطيع التحدث مع جملي. أخشى أن ينسى ما قررناه ليلة البارحة. ماذا لو لم يجئني؟... كلا. سيجيء حتماً، فقد قال بنفسه سآتيك مساء غد وستمتطيني، ونمضي متنزّهين عبر طهران كلها. إنَّ ركوب الجمل ممتع أليس كذلك!». وفجأةً دوّى صوت فرامل سيارة، وتطايرتُ في الهواء. وخطر لي بأن أجلي قد إنتهى.. غير أني إذ سقطت على الأرض، أدركت بأني قد إصطدمت بسيارة وسط الشارع ولكن لم يصبني مكروه. وإذْ كنت أمسح ساعدي، مد أحدهم رأسه من السيارة وصرخ: «إغرب عن السيارة!.. فلست تمثالاً».

إستفقت على حالي فجأةً. كانت عجوز متزوقة خلف المقود وبجانبها كلب ضخم يراقب الخارج متوثباً. كانت قلادة عنق الكلب تشع بريقاً كدت أنهار دفعة واحدة إذْ خلت نفسي عاجزاً عن فعل شيء في الحال. مثلاً إنْ لم أحطم زجاج السيارة، سأنفجر من فورة الغضب. ولن أستطيع التحرك من موضعي أبداً. زمّرت العجوز أكثر من مرة وقالت ثانية: «هل أنت أطرش ياصبي؟ تَنحَّ عن طريق السيارة!».

مرت بمحاذاتنا بضع سيارات أخرى. ومدّت العجوز رأسها لتقول شيئاً. لكنني عاجلتها ببصقة كبيرة في وجهها وحمّلتها بضع مسبّات، ووليّت هارباً من هناك. ولم أمض بعيداً، حتى إقتعدت مصطبة محل مغلق، إذ كان قلبي يخفق بشدة. كان للمحل باب حديدي ذو ثقوب. وكان داخل المحل مضاءاً. وكانت خلف الزجاج أحذية متنوعة. سبق أن قال لي أبي: «بأنّا لانستطيع شراء زوج من هذه الأحذية حتى بنقود عشرة أيام من عملنا!».

أسندت رأسي على الباب، ومددت ساقيّ. كان ساعدي لايزال يؤلمني. كان قلبي واهناً جدّاً. تذكرت بأني لم أذق طعاماً لحد هذا الوقت. قلت لنفسي:

«سأرقد جائعاً هذه الليلة حتماً أيضاً. لعل أبي قد أحضر لي شيئاً...». وتذكرت على الفور بأن جملي سيجيء الليلة وسيحملني إلى النزهة. فقفزت من مكاني أطوي الطريق راكضاً. كان محل اللعب مغلقاً، غير أن ضجيج اللعب والدمى كان يتناهى إلى مسمعيَّ من خلف الباب الحديدي. كان قطار الحمولة يطقطق ويطلق صفّارته. وكان الدب الأسود الضخم واقفاً وراء الرشاشة ويطلق النار مفزعاً العرائس الحلوة الرقيقة. وكانت القردة تتقافز هنا وهناك، وتتعلق أحياناً بذيل الجمل متأرجحة، فيستغيث الجمل ويلعن. والحمار الطويل الأذنين يصر على أسنانه وينهق ويحمل على ظهره صغار الدببة والعرائس وينط حوله. كان الجمل يصغي الى تكتكة الساعة الحائطية، كما لو أنه

وعد أحداً. وكانت الطائرات والهيلوكوبترات تتنزه في السماء. كانت السلاحف تغفو في دروعها. وأمهات الكلاب ترضع صغارها والقطة تسرق البيض من تحت السلة خلسةً. والأرانب تحملق بالصياد على الرف مبهوتة. وكان قرد أسود يمرر شفتيه الغليظتين على الهارمونيكا المعلقة خلف الواجهة الزجاجية ويصدر منها أصواتا عذبة مختلفة. وكانت الباصات والتاكسيات تدور حاملة الدمى. وكانت الدبابات والبنادق والمسدسات والرشاشات تطلق الرصاص سراعاً. وكانت صغار الأرانب البيضاء تحمل الجزرات الكبيرة وتقضمها بحيث تنفتح فكوكها حتى شحمات آذانها: لكن الأهم من كل هذه الأشياء كان هو الجمل نفسه والذي كان بأمكانه أن يقلب كل شيء رأساً على عقب بحركة واحدة إن شاء ذلك. وكان عملاقاً بحيث لا يسعه ما وراء الزجاج؛ اذ كان يقف خارج المحل متطلعاً إلى المارة طوال النهار. والآن هوذا يقف وسط المحل وجرس رقبته يدق «جرينكك.. جرينكك». ويمضغ (السقز)[6] ويصغي إلى «تيك تيك» الساعة المنبّهة. ويتوسل إليها أحد صغارها من على الرف: «ماما، إذا خرجت إلى الشارع، سنصحبك أليس كذلك؟».

كنت أهفو إلى التحدث مع الجمل ببضع كلمات. لكنه لم يسمع صوتي رغم كل تضرعي وصراخي. فأضطررت إلى توجيه عدة ركلات إلى الباب كي يصمت الآخرون. وإذا بأحدهم يجر أذني ويقول: «هل جننت أيها الصبي؟ هيا إذهب ونم». إذن لا مجال للوقوف بعد. تخلصت من يد العاس، وأطلقت ساقي للريح، كي لا أتأخر اكثر مما تأخرت.

عندما وصلت إلى أبي. كانت جميع الشوارع ساكنة وخاوية. ما عدا التاكسيات التي تمر بين الفينة والفينة. كان أبي نائماً على عربته اليدوية بحيث لو أنني أردت النوم على العربة فلا مناص من إيقاظه ليسحب ساقيه ليفسح لي قليلاً. وبالأضافة إلى عربتنا كانت هنالك عربات كثيرة على الرصيف أو عند الحيطان وكان هناك من ينام على كل واحدة منها. وكان هنالك العديد من الناس يفترشون الأرض أيضاً. هنا هو تقاطع طرق، وهنا يملك أحد معارفنا كشكاً لبيع الثلج. إمتلك النعاس كل كياني، فسقطت قرب عربتنا ونمت.

*

(جرينكك!.. جرينكك!.. جرينكك!..)

- هه يالطيف أين أنت؟ لم لا تجيب يالطيف؟ لم لا تأتي لنذهب الى النزهة؟ جرينكك!.. جرينكك!.. جرينكك!..).

- عزيزي لطيف أتسمع صوتي؟ أنا الجمل. جئت لنذهب إلى النزهة. هيا إركب لنذهب.

وإذ وصل الجمل تحت الشرفة خرجت من فراشي. وقفزت من ذلك العلوّ على ظهره وقلت ضاحكاً: «ها أنذا على ظهرك، لماذا الصراخ بعد الآن؟».

إغتبط الجمل لرؤياي. وأعطاني قليلاً من (السقز) وأبقى في فمه القليل منه. ومضينا في الطريق. كنا قد سرنا قليلاً إذ قال الجمل: «لقد جلبت لك الهارمونيكا أيضاً. هاك إعزف لنسمع».

تناولت هارمونيكاي الجميلة من الجمل ورحت أنفخ فيها بقوة. وكان الجمل يصاحب آلتي بجرينكك جرينكك، أجراسه الكبيرة والصغيرة.

إلتفت الجمل إليّ قائلاً: «هل تناولت طعام العشاء يالطيف؟»

قلت: «كلا. لم أملك نقوداً»

قال الجمل: «إذن لنذهب ونتناول العشاء أولاً»

وفي هذه الأثناء قفز الأرنب الأبيض من أعلى شجرة وقال: «سنتناول العشاء في الفيللا يا عزيزي الجمل، سأسبقكما لأخبار الآخرين. وأنتما إذهبا بنفسيكما».

قذف الأرنب في ساقيةٍ ببقايا الجزرة التي كان ما زال يقضمها، وأبتعد عنّا واثباً.

قال الجمل: «أتعرف ماذا تعنى الفيللا؟»

قلت: «أظنها المصيف».

قال الجمل: «ليست هي بالمصيف تماماً. إن أصحاب الملايين يبنون لهم قصوراً وبيوتاً فارهة في الأماكن المنعشة المناخ، كي يذهبوا إليها وقتما يشاؤون للراحة والأستجمام. ويدعون هذه البيوت فيللات. وتحتوي الفيللات بالضرورة على الأحواض والنافورات والبساتين والحدائق الغنّاء. كما يقوم بالأعمال عدد من البستانيين والطباخين والخدم والخادمات. وهناك من أصحاب الملايين من يملك عدداً من الفيللات في الخارج، مثلاً في سويسرا وفرنسا. والآن سنذهب الى إحدى فيللات شمال طهران لنطرح عن اجسامنا حر الصيف».

وما أن نطق الجمل بهذا، حلق في السماء كالطيور كما لو نبتت له الأجنحة. وبدت تحتنا بيوت جميلة ونظيفة. ولم تكن ثمة في الهواء رائحة دخان وقذارة. وكانت البيوت والحواري بشكل رائع خلت نفسي أرى فلماً. ولذا سألت الجمل: «أيها الجمل أخشى أننا خرجنا من طهران.

قال الجمل: «كيف خطر هذا على بالك؟».

قلت: «ذلك لأن روائح الدخان والقذارات معدومة أصلاً في هذه الأنحاء، ثم أن البيوت كلها كبيرة ورائعة كباقات الورود».

ضحك الجمل وقال: «معك الحق ياعزيزي لطيف؛ فطهران مجزأة إلى قسمين، وكل قسم هو عالم قائم بحد ذاته. إنهما الجنوب والشمال. الجنوب المليء بالدخان والوساخة والغبار. لكن الشمال نظيف. ولذا فإن كل الباصات العاملة في الجنوب شبه منقرضة، كما تقع كور الطابوق فيه أيضاً. وتسير في شوارعه الايزلات وسيارات الحمولة على مرامها. ومعظم أزقة وشوارع الجنوب ترابية، كما تنحدر جميع مجاري المياه الآسنة من الشمال إلى الجنوب. والخلاصة هي أن الجنوب هو مأوى الفقراء والجياع، والشمال مأوى الأعيان والأغنياء. هل رأيت ذات مرة في (حصير آباد) و(نازي آباد) وفي (شارع الحاج عبد المحمود) عمارات ذات عشرة طوابق من المرمر؟ إن هذه العمارات موجودة حيث توجد قربها المخازن الراقية، وحيث الزبائن راكبو السيارات الفارهة ومصطحبو الكلاب من فئة عشرات الألوف من التومنات».

قلت: «لن يجد المرء مثل هذه الأشياء في أرجاء الجنوب قاطبةً. فهناك لايوجد أصحاب السيارات الخاصة، ولكن الكثيرين يملكون الدراجات الهوائية، وينامون داخل ما يشبه الجحور».

كنت أتضور جوعاً إلى درجة أحسست بأن جوفي يتشقق.

كانت تحتنا حديقة كبيرة ملؤها الأضواء الملونة، كانت منعشة ومليئة بالطراوة والزهور والأشجار. وكانت تتوسطها عمارة كبيرة مثل باقة ورد، وعلى بعد أمتار منها كان حوض كبير ملؤه ماء زلال وأسماك حمراء، وتحيط به الموائد والكراسي والورود والبراعم. وعلى الموائد رتبت دنيا من الأطعمة والمأكولات المتنوعة التي تسكر روائحها المرء.

قال الجمل: «هيا نهبط، فالعشاء جاهز».

قلت: «لكن أين صاحب الحديقة؟».

قال الجمل: «لاتشغل تفكيرك به. فهو مكتوف الأيدي وملقى في القبو».

حط الجمل على كاشيات حافة الحوض الملوّنة وقفزت أنا الآخر على الأرض. كان الأرنب حاضراً. فأخذني من يدي وأجلسني عند إحدى الموائد. وبعد هنيهة أخذ المدعوون يتوافدون. العرائس بالسيارات الخاصة، وبعض الدمى بالطائرات والهيلوكوبترات. الحمار يهرول متبختراً. والسلاحف متأرجحة بذيول صغار الجمال. والقردة متقافزة ومتأرجحة، والأرانب تقود الضيوف إلى الموائد إثنين إثنين.

كان حفل طعام عجيباً مليئاً بالابتهاج والضجيج والمأكولات التي تسيل اللعاب بروائحها فحسب. الديكة الرومية المقلية، والفراريج المشوية، ولحم الخرفان المشوي، والرز، والخضار، والعديد من المأكولات التي لا أعرف لها اسماء. والفواكه من كل ما تشتهيها الأنفس كانت كثيرة ومبذولة في متناول الأيدي ومرمية تحت الأقدام.

وقف الجمل عند حافة الحوض، وأسكت الجميع بأشارة منه، وقال: «مرحباً بكم صغاراً وكباراً، وهنيئاً لكم. لكنني أود أن أسألكم: ترى أتعرفون مِن أجل مَن ولماذا أقمنا حفلة الضيافة الباذخة هذه؟»

قال الحمار: «على شرف لطيف. فقد شئنا أن يتناول وجبة طعام محترمة ولو مرة واحدة في حياته، كي لاتظل الحسرة في قلبه».

قال الدب الواقف خلف رشاشته: «ذلك؛ طالما يزورنا لطيف، ونحن نحبه جميعاً».

قال النمر: «أجل، ومثلما يود لطيف أن نكون له، نود كلنا أن نكون له».

قال الأسد: «فعلاً، مادام أطفال الأثرياء يملون منا بسرعة. حيث يشتري لهم آباؤهم كل يوم لُعباً جديدةً، عندئذٍ لا يلاعبوننا الا لماما، وثم يضجرون منا، ولا يعودون الى اللعب معنا البتّة، ومن ثم يهملوننا حتى نتفتت وننقرض. . .».

وهنا تفوّهت قائلاً: «لو كان أيكم لي؛ أعاهدكم بأني لن أمل منه أبداً، وسألعب معكم دائماً، ولن أدعكم وحيدين».

قالت اللُعب بصوت واحد: «نعرف ذلك، إنّا لنعرفك جيداً. لكننا لا يمكننا أن نكون لك، فهم يبيعوننا بمبالغ باهظة».

قالت إحدى الدمى: «أنا لا أصدق. حتى بآن دَخل أبيك لشهر واحد يكفي لشراء واحدة منا».

أسكت الجملُ الجميعَ ثانيةً، وقال: «لنعد إلى جوهر القضية. إن كلماتكم كلها صائبة إلّا أننا أقمنا ضيافة الليلة في سبيل شيء آخر مهم جداً ولم تشيروا إليه أنتم» تفوهتُ ثانية وقلت: «أنا أعرف لماذا أتيتم بي إلى هنا. لقد أردتم أن تقولوا لي بأن هناك بين الناس مَن لا ينامون جائعين على الأرصفة مثلك ومثل أبيك».

كان ثمة بعض الرجال والنساء جالسين حول مائدة، وهم يلتهمون الطعام على عجل. كان معلوماً بأنهم خدم وخادمات البيت. فلم أتحمّل اكثر، وشرعت بالأكل. ولكنني ما كنت أشبع مهما أكلت، وكأن معدتي مثقوبة. وكانت معدتي تقرقر مثلما كانت في الأوقات التي أتضور فيها جوعاً. ففكرت لربما أحلم وإلّا لماذا لا أشبع؟ تحسست بيدي عينيَّ، كانتا مفتوحتين. قلت لنفسي: «أأنا أحلم؟ كلّا؛ فالمرء إذا ما إستغرق في النوم، لا تعود عيناه مفتوحتين ولا يرى شيئاً. إذن لم لا أشبع؟ ولماذا أتصوّرني

مغمى عليّ من الجوع؟» وعلى الفور أخذت أمشي حول البيت، وألمس بيدي جدرانه وأحجاره الثمينة. ولا أدري من أين يجيء الغبار والتراب ويضربان وجهي. ظننتهما آتيين من القبوحيث كنت في تلك اللحظات عند مدخله. وعند السلّمة الأولى دخل الغبار عيني وأنفي بحيث لم أتمالك نفسي وعطستُ: (هاپ ش! . . .)

قلت لنفسي: «ما الخطب؟ أين أنا؟».

مرت مكنسة كنّاس قبالة وجهي مباشرة، وغمرت وجهي بأتربة الرصيف قلت لنفسي: «ما الذي حدث؟ أين أنا؟ أتراني أحلم؟»

إلاّ أنني لم أكن أحلم. فقد رأيت عربة والدي، وأخذت أسمع ضجيج السيارات وراحت عيناي تقعان على البنايات المحيطة بالساحة خلال تباشير الفجر. إذن لم أكن أحلم. كان الكناس قد مر لتوّه من أمامي، ومضى قُدماً بحيث كانت مكنسته تخطط الرصيف بالغبار والأتربة.

قلت لنفسي: «إذن هل كنت أحلم بكل تلك الأشياء؟ لا! . . . أجل لقد حلمت.

لا! . . لا! . . لا! . .».

عاد الكناس ونظر إليّ بريبة. إنحنى أبي من على العربة وقال: «ألا تنام يالطيف؟».

قلت: «كلاّ! . . كلاّ . .».

قال أبي: «إن لم تكن نائماً؛ إذن مع من كنت تتصايح؟ هيّا إصعد إلى جانبي».

صعدت. ووضع والدي ذراعه تحت رأسي. غير أني لم أستطع النوم. كنت واهناً من شدة الجوع. كانت معدتي لاصقة بعمودي الفقري. وعندما وجدني أبي غير قادر على النوم قال: «لقد تأخرت في الليل. وكنت أنا الآخر منهوكاً فنمت بسرعة».

قلت: لقد إصطدمت سيارتان، وبقيت أتفرج، فتأخرت»

ثم قلت: «أبتي! هل يستطيع الجمل أن يتحدث ويطير. . . ؟»

قال أبي: «كلاّ، لا يستطيع».

قلت: «صحيح، فليس للجمل جناح. . .».

قال أبي: ماذا دهاك يا إبني؟ كل صباح تتحدث عن الجمل ما أن تستفيق» وفيما كنت أفكر بشيء آخر، قلت: إن إمتلاك النقود لأمر رائع، أليس كذلك؟ فالمرء يستطيع أكل ما تشتهيه نفسه، ويمتلك كل ما يرغب فيه. أليس كذلك يا أبي؟»

قال أبي: «لا تكن عديم الشكل يا ولد. إن الله بنفسه يعرف جيداً لمن يمنح النقود ولمن لا يعطي». كان أبي يردد هذه العبارات دائماً.

وإذ إنبلج نور الصباح. تناول أبي حذاءه الجلدي الذي كان يتوسده ولبسه. ثم نزلنا من العربة. قال أبي: «لم أستطع بالأمس تدبير بيع البطاطا كلها. وما زال اكثر من نصف الكمية باقياً».

قلت: هل نويت جلب أشياء أخرى؟»

لم يتفوّه أبي. فتح قفل العربة، وأخرج كيسين من البطاطا وأفرغهما على العربة. وأخرجت أنا الميزان والأوزان وبسطتها. ثم بدأنا المسير.

قال أبي: «لنذهب لتناول الشوربة».

كل صبح إذا ماكان أبي يقول: «لنذهب لتناول الشوربة» أدرك بأنه لم يتناول العشاء في البارحة.

كان الكناس قد خطط الرصيف حتى الشارع. كنا نسير نحو حديقة المدينة. كان بائع الشوربة العجوز كالعادة يجلس عند الحافة وظهره إلى الشارع وقدر الشوربة أمامه يغلي على طباخ نفطي. كان يجلس حوله رجلان وإمرأة ويتناولون الشوربة من أوانٍ ألمنيومية. كان المرأة بائعة يانصيب، وكانت ترتدي الحجاب مثل زيور بائعة اليانصيب. كانت مقرفصة وقد وضعت دزينة من أوراق اليانصيب في حجرها وغطت ببرقعها الوسخ ركبتيها.

حيّا أبي العجوز وتبادلا السؤال عن الأحوال. وجلسنا. فتناولنا صحنين صغيرين من الشوربة مع نصف رغيف وقمنا إلى حال سبيلنا. أعطاني أبي قرانين، وقال: «سأمضي في تجوالي. وستعود أنت الى نفس المكان ظهراً، لنتناول الغداء معاً».

*

كان إبن زيور أول من إلتقيت به. كان يقطع الطريق على رجل رجل ويقول له بالحاح: «أيها السيد إشتر بطاقة يا نصيب، ستربح إنشاء الله. بالله عليك أيها السيد إشتر» تخلّص الرجل من يد إبن زيور بصعوبة ومضى. أطلق إبن زيور بعض الشتائم من بين شفتيه. وهمّ بالسير عندما ناديته: «أراك لم تستطع إصطياده!» قال إبن زيور: «كان سيء المزاج، وكأنه قد تخانق مع زوجته».

مضينا سوية. كان إبن زيور يعرض دزينات بطاقاته للناس، ويقول بانتظام: «بطاقة سيدي؟ . . . بطاقة سيدتي؟».

كان ابن زيور يتقاضى قراناً واحداً من أمه عن كل بطاقة يبيعها. وكان يكف عن البيع عندما يضمن مصروفه اليومي. ويمضي إلى اللعب والتجوال والعراك والسينما. وكان أغنى منا جميعاً. كان من عادته أن ينام بضع ساعات تحت جسر كل ظهيرة. وهو يستيقظ كل صباح عند شروق الشمس. ويأخذ دزينات من البطاقات من أمه، ويمضي كي لايضيع زبائن الصباح. وينهي عمله قبيل

الظهر. فهو لايرغب أن يضيع وقته ما بعد الظهر ببيع اليانصيب.

باع ابن زيور ثلاث بطاقات حتى شارع (نادري). وإذ وصلنا إلى هناك قال: «لابد لي من أن أبقى في هذا المكان».

كانت بضعة محلات مفتوحة. وكان محل اللعب والدمى ما يزال مغلقاً. ولم ينزل جملي الى الرصيف بعد. ولم يسمح لي قلبي أن أنقر الباب لئلا أحرمه من نوم الصباح. فعبرته مواصلاً سيري الى الشمال الشمال. حيث كانت الشوارع تعج بتلاميذ المدارس. وكان في كل سيارة خاصة يجلس تلميذ أوتلميذان مع آبائهم في الطريق إلى المدرسة.

في هذا الوقت من كل يوم، كان يمكنني العثور على أحمد حسين حتى أتخلص من براثن الوحدة. ثم إجتزت عدة شوارع حتى وصلت الى شوارع تنعدم فيها ذرة دخان ورائحة الأوساخ. والأطفال والكبار يرتدون الملابس النظيفة والأنيقة. وكانت وجوه الجميع تتألق وتلمع. وكانت الفتيات والنساء يتوهّجن مثل الورود الزاهية. كانت المخازن والدور تبدو للنظر تحت أشعة الشمس كالمرايا. كلّما أمّر قرب هذه المخازن أخال نفسي جالساً في صالة سينمائية وأرى فيلماً، أبداً لم أدرك كيف يتناول ساكنو مثل هذه المنازل العالية النظيفة أطعمتهم وكيف ينامون، وكيف يتحدثون، وكيف يرتدون ملابسهم! إذْ هل تعرف أنت كيف كنت تحيا في بطن أمك؟ مثلاً هل تستطيع أن ترى بعينيك كيف كنت تتغذى في بطن أمك؟ طبعاً لا تستطيع. فأنا الآخر كنت مثلك، بل كنت عاجزاً عن التفكير أصلاً.

كان يقف ثلاثة تلاميذ أمام واجهة إحدى المخازن حاملين حقائبهم، وهم يتفرجون على المعروضات. وقفت أنا الآخر وراءهم. كانت تنبعث رائحة زكية من شعورهم الممشطة. فشممت قفا أحدهم بلا شعور. نظر الصبيان الى الخلف وحملقوا فيَّ بعبوس وإشمئزاز وأبتعدوا عني ومضوا. سمعت أحدهم من بعيد يقول: «يالرائحته العفنة!».

كان يهمني فقط أن أرى صورتي في الواجهة الزجاجية. كانت خصلات شعري طويلة وشعثاء بحيث كانت أذناي مسدودتين تحتها وكأنني أعتمر طاقية من الفراء. كان قميصي الرث وسخاً ومسوداً ويظهر بدني الملفوح من ياقته الممزقة. كانت قدماي حافيتين ووسختين، وكان عقباي قد تشقّقا. كنت أتوق إلى تهشيم رؤوس أولاد الأعيان الثلاثة.

ترى هل أنني بسببهم أعيش هكذا؟

خرج رجل من المخزن وطردني بأشارة من يده وقال: «إذهب ياصبي. مازلنا في الصباح الباكر ولم نستفتح... حتى نعطيك شيئاً».

لم أتحرك ولم أقل شيئاً؛ فطردني الرجل بأشارة من يده ثانية وقال:

«فلتغرب من وجهي. يالوقاحته!».

لم أحرك ساكناً، بل قلت: « أنا لست متسوّلاً».

قال الرجل: «عفواً أيها السيد الصغير، ولكن ما شغلك هنا؟»

قلت: لا شغل لي. إنما أتفرج».

وغادرت المكان. عاد الرجل إلى داخل المخزن. كانت قطعة كاشية بيضاء تلمع في قعر ساقية. ولم يكن في وسعي أن أمهل أكثر، إلتقطت قطعة الكاشية. وقذفتها بكل مافي ذراعي من قوة نحو الواجهة الزجاجية، فدوّت الواجهة وتناثرت. وشعرت كما لو أن دوي الواجهة قد أزاح عن صدري عبئاً ثقيلاً. وإذ كانت لي ساقان إستدنت ساقين إضافيتين وإنْ لم تفرّ الآن فمتى ستفرّ! ولم أدر من بعد كم شارعاً عبرت حتى وجدت نفسي عند أحمد حسين وأدركت بأنني قد إبتعدت عن المخزن كثيراً.

كان أحمد حسين يتسكع كعادته أمام مدرسة إبتدائية للبنات، ويتسوّل من أولئك الذين يوصلون البنات بسياراتهم الخاصة، كان هذا هو شغل احمد حسين كل صباح باكر. وحتى النهاية لم أعرف مع من يعيش أحمد حسين هذا. غير ان قاسم كان يقول بأن لأحمد حسين جدة فقط وهي الأخرى شحّاذة. ثم أن أحمد حسين نفسه لم يكن يتحدث بشيء بخصوص ذلك.

عندما رنّ جرس المدرسة ودخلت البنات صفوفهن، غادرنا المكان وسرنا قال أحمد حسين: «لم أدبر اليوم دخلاً جيداً. إذ الجميع يقولون ليس عندنا خرده».

قلت: «والآن إلى أين سنمضي؟».

قال أحمد حسين: «في أيّما طريق..».

قلت: « لايجوز أن نسير على غير هدى. لنذهب بحثاً عن قاسم ثم يشرب الواحد منا قدحاً من اللبن».

كان قاسم عند شارع (سي متري) يبيع اللبن. كل قدح بقران. وكنا نحن نكرع قدح لبن مجاناً كلما زرناه. كان والد قاسم يتكسب بالألبسة القديمة في (شارع الحاج عبدالمحمود). حيث القميص بخمسة عشر ألفاً، والبنطلون بخمسة وعشرين ألفاً. والسترة والبنطلون بسبعة أو ثمانية تومنات. وشارع الحاج عبدالمحمود يفضي إلى مكان قاسم من أول منعطف. تغطي المعروضات القديمة والمنقرضة كل الواجهات والجدران وأرضية الشارع وعندها يقف الباعة يتصايحون ترويجاً لبضائعهم. كان

لوالد قاسم دكان صغير جداً يأوي إليه مع زوجته وإبنه في الليالي للنوم حيث لا يملكون منزلاً سواه. وكانت أم قاسم مشغولة طوال النهار بغسل الملابس المهلهلة والوسخة التي يبتاعها أبو قاسم هنا وهناك - داخل الدكان أو في الساقية المحاذية لشارع (سي متري)، كما تقوم بترقيعها أيضاً. كان شارع الحاج عبد المحمود ترابياً وليس فيه أية ساقية، ولا تمر أية سيارة فيه.

وصلنا أنا وأحمد حسين بعد بضع ساعات من المشي إلى محل قاسم. لم يكن قاسم موجوداً هناك. فذهبنا الى شارع الحاج المحمود. قال أبو قاسم بأن قاسم قد أخذ أمه إلى المستشفى. إذ كانت أم قاسم تعاني دائماً أمّا من روماتزم الساقين أو من مغص في المعدة.

*

قبيل الظهيرة كنّا أنا وأحمد حسين وإبن زيور في شارع (نادري) نجلس بالقرب من الجمل نكرّز الحَب ونتحدث حول ثمن الجمل. وأخيراً قررنا أن ندخل المخزن ونسأل البائع. ونظراً لأعتقاد البائع بأننا متسولون فقد قال ونحن ما زلنا عند عتبة المدخل: «أخرجوا، لاخردة عندنا».

قلت: لانريد نقوداً ياسيد. إنما بكم تبيع الجمل؟». وأشرت بيدي نحو الخارج، فقال صاحب المخزن مستغرباً: «الجمل؟!».

قال أحمد حسين وقاسم ورائي: «أجل هو بكم تبيعه؟»

قال صاحب المخزن: «أخرجوا يا.. ليس الجمل للبيع».

خرجنا من المخزن ملسوعي الأنوف كما لو أننا نملك النقود الكافية لندفع ثمن الجمل ونجره من رسنه ونمضي. كان الجمل ثابتاً في موضعه. كنّا نحن الثلاثة نظن بأنه يستطيع حملنا دون بذل ذرة من الجهد. إن يد أحمد حسين تبلغ بطن الجمل بالكاد. وعندما همَّ إبن زيور بامتحان طوله، خرج البائع وأمسك أذنه وقال: «يا حمار ألا ترى ما كتب عليه (لا تلمس..)؟ وأشار بيده إلى ورقة مدنبسة بصدر الجمل حيث كتبوا عليها شيئاً ولكن لا أحد منّا كان يفقه شيئاً. إبتعدنا عن ذلك المكان وواصلنا كرز الحب وحث الخطى. وبعد وقت قصير قال إبن زيور بأنه نعسان ووجد له مكاناً خالياً في جدول الماء تحت الجسر وواصل قيلولته! أما أنا وأحمد حسين قلنا بأن نذهب إلى حديقة المدينة. كان الجو حاراً وخانقاً. وكنّا نتصبب عرقاً. لم يتفوه أحدنا بكلمة. كم إشتقت إلى أن أكون عند والدتي فقد شعرت بغربة قاسية.

عند مدخل الحديقة! اشترى أحمد حسين شطيرة - ساندويج - بيض بألفين وسمح لي بقضمة منها. ثم ذهبنا إلى مكاننا المعهود لنسبح في البركة وكان في شمالنا بعض الصبيان يسبحون ويتراشقون بالماء.. فأستلقينا أنا واحمد حسين داخل الماء بصمت وغسلنا رأسينا وجسمينا، وتركناهم وشأنهم. وإذا بحارس الحديقة يقترب منّا مرعداً مزبداً. فولّينا هاربين وجلسنا على الرمال تحت أشعة الشمس. وبينما كنا أنا وأحمد حسين نصنع من الرمال هيئة جمل، سمعت صوت أبي الواقف فوق رأسينا. مضى أحمد حسين إلى حال سبيله. وذهبنا أنا وأبي الى مطعم تكة وتناولنا الغداء. وعندما وجدني أبي صامتاً غارقاً في التفكير، قال: «ماذا هناك يالطيف؟ ألست على ما يرام؟».

قلت: «لاشيء»

عدنا الى الحديقة كي نستلقي تحت الأشجار وننام. ووجدني أبي أتقلب على هذا الجنب وذاك الجنب ولا أستطيع النوم، قال: «هل تشاجرت يالطيف؟ هل أهانك أحد؟ هيّا قل لي ماذا حصل؟».

لم أكن راغباً في الكلام أصلاً. كنت أود التحسر والتنهد دونما كلام. كنت ملهوفاً إلى سماع صوت أمي وشم رائحتها، وعناقها وأقبلها. ولم أتمالك نفسي فأجهشت في البكاء، ودسست رأسي في صدر أبي. فنهض أبي وأخذني بالحضن وتركني أبكي ما شاء لي. ومع ذلك لم أقل شيئاً لأبي سوى أنني مشتاق إلى لقاء أمي. وبعدها غفوت. وعندما فتحت عيني ثانية وجدت أبي جالساً عند رأسي واضعاً يديه على ركبتيه وهو يتطلع الى المارة. وجذبته من قدمه وقلت: «أبتي!». رمقني أبي، ومرر يده على شعري وقال: «أصحوت يابني؟»

هززت رأسي بـ «أجل».

قال أبي: «غداً سنعود إلى مدينتنا. سنذهب إلى أمك. إذا وجد هنالك أي شغل سنشتغل ونأكل لقمة عيش. وإن لم يوجد فلا حول ولا قوة لنا. ومهما يكن من أمر فهو أفضل من أن نمكث هنا غرباء بلا أهل، وأهلنا هناك».

وعبر الطريق، من الحديقة حتى محطة السفر (المرآب)، لم أعرف هل كنت فرحاً أم لا. لم أكن أرغب في فراق الجمل. لو كنت أستطيع أخذ الجمل معي؛ لما كان يبقى في قلبي أي هم.

ذهبنا وإبتعنا تذكرتي سفر، ثم مضينا في الشوارع. كان أبي يريد بيع العربة اليدوية بأيّ ثمن حتى العصر. وكنت أنا تائقاً إلى الشبع من رؤية الجمل للمرة الأخيرة بأي حال من الأحوال. فقررنا أن نلتقي مساءاً قرب الكراج وننام على الرصيف. لم يشأ أبي أن

يتركني وحيداً، لكنني قلت بأنني أود الذهاب إلى التنزه لأفرج عن قلبي.

*

كان الوقت قُبيل الغروب، لا أدري كم ساعةً مضت وأنا واقف أحدق بالجمل عندما قدمت سيارة مكشوفة وتوقفت بالقرب مني ومن الجمل. كان في السيارة رجل وطفلة نظيفة وأنيقة. كانت عينا الطفلة مركزتين على الجمل، وتضحك بحبور. فشعر قلبي بأنهما ينويان شراء الجمل وإصطحابه الى منزلهم. وإذا بالطفلة تجذب يد أبيها للنزول وهي تقول: «هيّا بسرعة يا بابا؛ سيأتي الآن غيرنا ويشتريه».

عندما أراد الأب والبنت دخول المخزن وجداني واقفاً أمامهما وأسد الطريق لا أعرف كيف كان شعوري. هل كنت خائفاً؟ هل كنت أكاد أبكي؟ هل كنت أتحسر على شيء ما؟ لا أعرف ما أصابني. كل ما أعرفه هو أنني أقطع عليهما الطريق وأنا أردد: «سيدي: ليس الجمل للبيع. لقد أخبرني بنفسه هذا الصباح. صدقني بأنه ليس للبيع».

دفعني الرجل جانباً بقوة، وقال: «لم تسد الطريق ياصبي؟» تَنحَّ جانباً». ودخلا المخزن. وبدأ الحديث مع صاحب المخزن. وكانت الطفلة تعود من آن لآخر وتنظر إلى الجمل. وكانت مسرورة للغاية حتى أن المرء يعتقد بأنها لم تعرف في حياتها ذرة من الحزن. وكنت أنا كما الأخرس وكانت ساقاي متسمرتين. كنت واقفاً عند المدخل وأحدق في داخل المخزن، كانت القردة وصغار الجمال والدببة والأرانب وغيرها ترمقني وأنا أتصورها ترثي لحالي.

عندما خرج الأب وابنته من المخزن. مد الرجل يده الماسكة قطعة نقدية من فئة الألفين إليَّ. فعقدت يديَّ وراء ظهري. وحملقت في وجهه. لا اعرف كيف نظرته بحيث أعاد القطعة النقدية إلى جيبه بسرعة ومرَّ. عندها أبعدني صاحب المخزن عن المدخل. ثم خرج إثنان من الصنّاع من المخزن وتوجّها الى الجمل. كانت الطفلة جالسة داخل السيارة وكانت تنظر الى الجمل وكأنها تفديه بعينيها وحاجبيها. وعندما رفع الصانعان الجمل عن الأرض، اندفعت بلا شعور وأمسكت بأحدى أرجله وأنا أستغيث: «الجمل لي أنا. الى أين تأخذونه؟ أنا لا أسمح بذلك».

قال أحد الصانعين: «تنحَّ جانباً ياصبي، هل أنك مجنون؟»

سأل أبو البنت صاحب المخزن: «أهو متسول؟».

إحتشد الناس للتفرج. ولم أترك رجل الجمل. فأضطر الصانعان إلى إنزاله على الأرض، وإبعادي بالقوة. فتناهى الى مسمعي صوت الطفلة وهي تقول:

«بابا لاتدعه يمسه بعد الآن».

صعد الأب وجلس وراء المقود. ووضعوا الجمل خلف الأب والبنت. وحينما بدأت السيارة بالحركة، خلّصت نفسي وركضت وراءها. وتعلقت بها بيديّ الأثنتين وصرخت: « الى أين تأخذون جملي؟ أنا أريد جملي».

أظن أن لا أحد كان يسمع صوتي؛ كما لوكنت أخرس، ولا يخرج صوتي من حنجرتي. حتى ظننت بأنني أتخيل نفسي صارخاً لا اكثر وسارت السيارة. فمسكني أحدهم من قفاي، وانتزع يديَّ من السيارة، فوقعت على إسفلت الشارع. رفعت رأسي ولمحت جملي للمرة الأخيرة، إذ كان يبكي ويصلصل جرس رقبته بغضب. ووقع ناظراي على دم قد نزف من أنفي على الأرض. كنت أضرب الأرض بقدميَّ وأنا أنشج وأنوح.

آه ليت الرشاشة التي خلف الواجهة كانت لي.

بداية صيف 1969

هوامش المترجم:

1 ـ قران = ريال واحد سابقاً، وكل 10 ريالات = تومان واحد. والتومن = درهم عراقي تقريباً.

2 ـ الألف الوحد = ريال واحد سابقاً، ولكن الصبية يحبذون التحدث بلغة الآلاف!!

3 ـ بيخد يواري: لعبة بالقطع النقدية المعدنية حيث تُقذَفُ النقود إلى الحائط، وأية قطعة تسبق الأخرى، يربح صاحبها قطعة الخاسر.

4 ـ الأسدام الكتابة: مثل (الطرّة والكتبة) عندنا.

5 ـ عاس: مفرد (العسس) أي الحارس أو الخفير الليلي.

6 ـ سَقِز: شجرة تفرز مادة صمغية.

قصيدتان

سامي مهدي

الرغبة الاولى



تحت قوس النار
كنا نتّقي رغبتنا الاولى
ونستعصي على انفسنا منها
ونرضى بالقليل
أترى نهرب منها الآن؟
أم نشعلها فينا
ونعطي فدية العمر الذليل؟
تحت قوس النار
كنا اثنينِ
كان الماء
كان الداء
كان النخل
كان القتل
والموت العراقي الجميل

الأسرار

تكبر الاسرار في صمتٍ
وتنداح
فلا يمسكها الخوفُ
ولا يعتقها النسيان . .
والأسرار طوفان
اذا فاض استفاضت مثله الروح
وإن خفَّ استخفَّتْ . .
آه . . ما أثقل أعضائي
وما أبطأ خطوي
وأنا أحمل أسراري الى الله
وأسعى بين بابيه
وأشقى
وأموت



■ تخطيط هناء مال الله

د. عناد غزوان

المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً

- 1 -

تتميز اللغة الحية او الحضارية من غيرها من اللغات الاخرى في كونها تستوعب فكر الانسان في التعبير عن عالمه الخاص والعام تعبيراً دقيقاً ومفصلاً يخلو من التأويل والجدل المحض الذي قد ينقل مثل ذلك التعبير الى أمداء بعيدة وأجواء يكتنفها الغموض واللبس في بعض الأحيان.

فاللغة التي تعبر عن مشاعر الشاعر ووجدان الكاتب وفكر الفيلسوف ووضوح الرؤية عند المفكر، تعبيراً صافياً نقياً وصحيحاً لهي لغة جديرة بالدراسة والاهتمام والاحترام فيما تقدمه لجمهور قرائها من أثار أدبية وفكرية. وتسمو اللغة الى مجال الفن الرفيع حين تتحول اللفظة لعلاقاتها المجازية مع المعنى الى صورة فنية تتكافأ فيها الحقيقة والمجاز وتتعادل فيها رموز تلك الحقيقة وضرورات ذلك المجاز بمعناه الفني الواسع الذي يشمل - حسب دلالات البلاغة العربية وغير العربية - التشبيه والاستعارة والتورية والكناية وما يتركب منها من بناء فني معين.

فاذا كان الأدب فناً لغوياً، ترتبت على مثل هذا الفن أصول دقيقة تحدد ماهيته الفنية وتسعى الى تقدير جمالياته وتقويم أصالته حيث يولد النقد الذي يعد عندئذ محور ومركز تلك الأصول، فاللغة حين تكون فناً هي غير اللغة التي تكون بمثابة عملة للتخاطب كما يقول (كولوردج) في تفريقه بين لغة الشعر الفنية وبين لغة التخاطب التي يصفها بأنها عملة ناعمة الملمس امحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال، وبين تلك الألفاظ التي توصل لنا صوراً، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين لكي تحيي وتخصص موضوعاً أخر اوكانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة، او مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة.»[1]

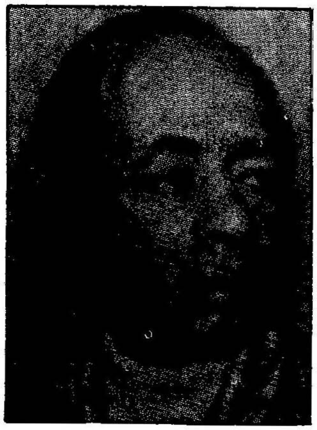
تعيش اللفظة المفردة الحرة في كل لغة من اللغات، بما تحمله من دلالة معنوية اوفكرية، في عالمين: العام والخاص. فهي حين تنتقل من عالمها الخاص الى العام تصير لفظة عامة الاستعمال متداولة بين عموم الناس وقد يؤثر فيها مثل هذا الانتقال فتتغير دلالتها المعنوية مع احتفاظها برسمها الأصيل وصوتها المعروف في ضوء تطوير المجتمع والحياة الانسانية والالتقاء الحضاري، وصراع الثقافات في العالم. أما حين تنتقل اللفظة من عالمها العام الى الخاص.. وهي المعادلة اللغوية المعروفة - اي حين تنتقل من المعنى العام الى المعنى الخاص، فتصير تلك



ت. س. إليوت



● د. احسان عباس



● رشاد رشدي

اللفظة «مصطلحاً» له دلالته الخاصة في مجالات المعرفة المختلفة من آداب وعلوم وفنون.

فا لمصطلح اوكما اطلق عليه الغربيون بـ Technical Term «لفظ موضوعي يؤدي معنى معيناً بوضوح ودقة بحيث لايقع أي لبس في ذهن القاريء او السامع»[2] علماً ان «المصطلح» وفق هذا المعيار الدقيق لايوضع ارتجالاً فلابد «في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت او صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي»[3] فاذا انعدمت مثل هذه الحدود الموضوعية في دلالة اللفظة ـ المصطلح، وقع الاضطراب في استخدامها واستعمالها؛ الاضطراب الذي قد يؤدي الى سوء فهم تلك الدلالة وبالتالي قد يؤدي الى خلق أحكام مضطربة وضبابية يكتنفها الغموض والجهل معاً وخاصة في الثقافة الأدبية والنقدية، وهنا يبرز خطر الاضطراب في استخدام المصطلح سبباً ونتيجة.

تزخر الثقافة الأدبية المعاصرة بالعديد من المصطلحات الأدبية والنقدية، نظراً لاتساع أفاق المعرفة الانسانية من جهة وتطور ضرورات الحياة وحاجات الانسان المادية والمعنوية تطوراً سريعاً من جهة أخرى. اذ سرعان مايظهر مصطلح فيحتفظ بديمومته واستمراريته نتيجة لما يحمله من أصالة تتجلى في دلالته الخاصة التي تثبت مكانه وأهميته في الدراسات الأدبية والنقدية، وعلى النقيض من هذه الديمومة في المصطلح، قد يولد مصطلح جديد فيذوي ويختفي بعد زمن قصير من ولادته نظراً لأنه يفتقر الى أبعاد رصينة وحدود ثابتة في دلالته الاصطلاحية وخاصة حين يولد مثل هذا المصطلح ارتجالاً بلا تأمل وتفكيرلا ومناسبة.

ـ 2 ـ

ومن بين العديد من مصطلحات النقد الأدبي الأجنبية، في مطلع هذا القرن، ولد مصطلح نقدي جديد هو ألـ (Objective Correlative) الذي ابتكره ت. س اليوت حين نشر مقالته المشهورة بـ «هملت ومشكلاته» في عام 1919 وقد استقرت ترجمته الى العربية بـ «المعادل الموضوعي» مع وجود تسميات عربية أخرى سيرد ذكرها في هذا البحث ـ فصار نظرية نقدية لها تأثيرها ومداها الواسعان في الفكر الأدبي الأوربي على وجه الخصوص.

ورد هذا المصطلح في المقطع الآتي من هذه المقالة:

The only way of expressing emotion in the Form of art is by finding an objective correlative' in other words, a set of objects, a situation a chain of events which shall be the formula of that particular emotion such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

(Hamlet and His Problems) 1919. T. S. ELiot, Selected Prose, edited by: John Hayward, Penguin Books in Assiceation with Faber and Faber, London, 1965, P. 109)

اقترن هذا المصطلح - Objective Correlative - بتسميات متعددة حين ترجم الى العربية . وهي ـ حسب تسلسلها الزمني أي حسب تاريخ طبع الأثر المترجم او المؤلف ـ كالآتي :

أ ـ التبادل الموضوعي ـ وقد جاءت هذه التسمية في ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم لكتاب (ستانلي هايمن) ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ـ الجزء الأول دار الثقافة بيروت، 1958، ص 148) : «ان تمييز اليوت بين «العاطفة» و «الشعور» بالغ الأهمية والغموض في آن. ويبدو ان العاطفة قارة في الشاعر نفسه، أما الشعور فإنه مخبوء للشاعر في «كلمات وعبارات وصور خاصة» ويتصل بهذه النظرية «مبدأ التبادل الموضوعي» الذي وضحه اليوت فيما بعد في مقاله «هملت ومشكلاته» من حيث إن التبادل الموضوعي حال او موقف تكمن فيه مشاعر تعبر عن «عاطفة» الشاعر وتثير «عاطفة» مشابهة في القاريء . . . . (في حاشية ص 148 . . . . لنوضح هذا التبادل الموضوعي بمثل سلبي تصدى له اليوت وهو موقف (هملت) : «ثار هملت (الانسان) لأن أمه تزوجت من عمه بعد (مقتل) ابيه وكانت ثورته أقوى من أمه لأن شخصيتها سلبية،

أي ان عاطفته كانت طاغية لاتفسير لها، ولايستطيع نقلها موضوعياً ليقنع الأخرين بصواب موقفه، ولذلك بقيت هذه العاطفية تسمم حياته وتعرقل ارادته، فهنا فقدت «الحتمية» الفنية التي تفرض التساوي بين هذه العاطفة الداخلية وبين ماهو في الخارج ومن ثم لم يقع التأثير من حالة في أخرى موضوعياً» .

ثم عاد الدكتور إحسان عباس في 1965 فغير هذه التسمية (التبادل الموضوعي) الى (المعادل الموضوعي) حين ترجم كتاب (ف. ماثيسن) بـ (ت. س.) اليوت، الشاعر الناقد مقال في طبيعة الشعر، بيروت، 1965 علماً ان عنوان الكتاب الأصلي بلغته الانكليزية هو: (انجاز او اسهام (او ماحققه ت. س. اليوت) The Achievement of T. S. Eliot . وظهر (المعادل الموضوعي) عنواناً للفصل الثالث من الكتاب وجاء في ص 132، 133، . . . فالقصيدة التي يكتب لها البقاء ليست نتاج سكب للعواطف الذاتية إذ ان «الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة انما تكون بالعثور على «معادل موضوعي . . . . »

ب ـ المعادل الموضوعي : وقد جاءت هذه التسمية في مقالة للدكتور رشاد رشدي تحمل العنوان ذاته «المعادل الموضوعي» (من ص 62 الى ص 68) في كتابه (مقالات في النقد الأدبي، الطبعة الأولى دار الجيل القاهرة، 1962) . وكما يبدو، فإن هذه التسمية قد ظهرت بعد 1958 حين ترجم كل من الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم كتاب ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1) فليس من شك في اعتقادي . ان ميل الدكتور إحسان عباس الى تغيير ترجمة المصطلح من (التبادل الموضوعي) إلى (المعادل الموضوعي) في 1965 كان قد تأثر بتسمية الدكتور رشاد رشدي في أقل تقدير.

ج ـ البديل الموضوعي ـ جاءت هذه التسمية في ترجمة السيد جميل الحسني لكتاب (م. ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، دراسة نقدية، مراجعة الدكتور موسى الخوري، المكتبة الأهلية، بيروت 1963) في ص 123 : «ونحن نستخلص من المقال الممتع عن (هملت) الذي كتبه اليوت في نفس الوقت الذي كتب فيه (پاوند) (مومرلي) أن الشاعر يعبر عن رأي خاص هو انه لايمكن التعبير بدقة عن عاطفة من العواطف عن طريق الفن دون اللجوء الى «البديل الموضوعي» .

د ـ الترابط الموضوعي ـ وقد جاءت هذه التسمية توضيحاً في كتاب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة (ت. س. اليوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980) في ص 27 : «من المسائل المهمة لفهم شعر اليوت والتمتع بما يوحيه مسألة «المعادل الموضوعي» او الترابط الموضوعي : هذا المفهوم الذي شرحه اليوت في دراسة مشهورة له بعنوان (هاملت ومشاكله) .

لاشك في ان هذه التسميات : «التبادل» و «البديل» والترابط هي ترجمات صحيحة لكلمة Correlative ـ بيد ان غلبة لفظة «المعادل» التي ظهرت عام 1962 ـ كما رأينا ذلك ـ قد طغت على التسميات الأخرى على الرغم من سلامة هذه التسميات

ودقتهـا معجمياً ولغوياً فاستقر المصطلح بـ (المعادل الموضوعي) في الدراسات الأدبية والنقدية في الثقافة العربية الحديثة.

وتجدر الاشارة هنا الى ان الترجمات العربية للنص الانكليزي الذي ورد فيه المصطلح هي الأخرى قد اختلفت في دقتها وأمانتها في نقل ذلك النص الأمر الذي يوضح بلاريب اختلاف ثقافة المترجمين وعمقهم في فهم النص ـ قبل ترجمته ـ ويوضح التزام البعض الأخر بالترجمة الحرفية، سأذكر هذه الترجمات متسلسلة زمنياً اي حسب تأريخ ظهورها في الترجمة العربية ليقف القاريء على نقاط الاقتراب والابتعاد في مدى فهم المترجمين لروح النص ومايترتب عليه من نتائج في الاحكام النقدية والأدبية. وهدف البحث من ايرادها هو الاستقراء السليم والوصول الى الدقة العلمية والموضوعية القائمة على المقارنة والموازنة في تثبيت واستقرار أصول هذا (المصطلح ـ النظرية) في الدرس النقدي المعاصر، واليك هذه الترجمات العربية:

1 ـ الترجمة الاولى ـ 1962

«الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بايجاد «معادل موضوعي»... او بعبارة اخرى بخلق جسم محدد او موقف او سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية ـ التي لابد ان تنتهي الى خبرة حسية ـ تحقق الوجدان المطلوب إثارته.» (د. رشاد رشدي، في «مقالات في النقد الأدبي، الطبعة الأولى، دار الجيل القاهرة، سنة 1962، ص 62).

2 ـ الترجمة الثانية سنة 1963

«... البديل الموضوعي.... انه سلسلة من الأهداف وموقف معين وسلسلة من الأحداث التي تتكون منها جميعاً معادلة تلك العاطفة المعينة؛ بحيث يتم تحريك هذه العاطفة حالما يقدم الشاعر الحقائق الخارجية التي ينبغي ان تنتهي بتجربة حسنة»

(شعراء المدرسة الحديثة، دراسة نقدية، تأليف م. ل. روزنتال ترجمة: جميل الحسني، مراجعة الدكتور موسى الخوري، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، 1963، ص 123 ـ 124).

3 ـ الترجمة الثالثة ـ 1965:

«ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي وبعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة؛ حتى إذا اعطيت الوقائع الخارجية التي لابد ان تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة على التو؟»

(ت. س. اليوت، الشاعر الناقد، تأليف: ف. أ. ماثيسن، ترجمة الدكتور إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، سنة 1965 ص 132.

4 ـ الترجمة الرابعة ـ 1966:

«إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الفن تتمثل في العثور على معادل موضوعي او بتعبير آخر على مجموعة من الأشياء او موقف او سلسلة من الأحداث تتكون منها هذه العاطفة بالذات»

(فؤاد دوارة، هكذا كتبوا: تراجم ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمي: (ت. س. اليوت ناقد تنكر في اهاب شاعر من ص 213 الى ص ى237). الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر يونيو، سنة 1966، ص 231).

5 ـ الترجمة الخامسة ـ سنة 1968:

«ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بايجاد «معادل موضوعي» لها. وبعبارة اخرى مجموعة من الموضوعات او موقف او سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية» (د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ط1 القاهرة، 1968، وط3، دار المعارف بمصر، 1975، ص 154.)

6 ـ الترجمة السادسة ـ سنة 1974:

«ان الطريقة الوحهدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن انما تكون بايجاد «معادل موضوعي» او بعبارة أخرى مجموعة من

الموضوعات وموقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص، بحيث اذا ذكرت الحقائق الخارجية التي لابد ان تنتهي الى تجربة حسية مثل الانفعال في الحال بالذهن»

(مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، سنة 1974 ص 359. نقلت هذه الترجمة حرفياً وكما هي وثبتت في معجم آخر هو (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) من تأليف: مخبري وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، سنة 1979، ص 203)

7 ـ **الترجمة السابعة ـ 1980**:

الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو ايجاد معادل موضوعي له او بعبارة أخرى ايجاد مجموعة أشياء، او وضع، او سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد، بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجية، التي يجب ان تنتهي بتجربة حسية، فإن الشعور يستثار في الحال.»

(ت. س. اليوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1980. ص 27).

إن نظرة مقارنة في هذه الترجمات لنص واحد تظهر مدى الاختلاف والتشابه في ترجمة الكلمة المفردة ذات الدلالة الخاصة في النص من جهة، وتكشف مدى فهم المترجم لروح النص بصورة عامة من جهة أخرى. واليك هذا التحليل الترجمي المقارن:

أ ـ ان لفظة ـ Emotion وردت ترجمتها الى العربية بأربع دلالات، فقد ترجمها الدكتور رشاد رشدي (بالوجدان) وترجمها كل من جميل الحسني ود. إحسان عباس وفؤاد دوارة ود. محمود الربيعي (بالعاطفة) وترجمها الدكتور مجدي وهبة (بالانفعال) في حين ترجمها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة (بالشعور) ولعل أقرب ترجمة الى روح النص من بين هذه الدلالات المعنوية الأربع هي (العاطفة) وان (الوجدان) و (الانفعال) و (الشعور) لاتعبر تعبيراً دقيقاً عن معنى كلمة Emotion وهي ألفاظ لاتخلو بطبيعة الحال من معنى الانفعال والاحساس ايضاً.

ب ـ ان عبارة ـ in the form of art ـ تجاهل ترجمتها كل من جميل الحسني (الذي لم يدخل هذه العبارة في النص المقتبس) ود. إحسان عباس، ولعل مثل هذا الاغفال يعود الى كونهما ينقلان عن أصل انكليزي لمؤلفين غير اليوت وهما: (روزنتال) و (ماثيسن) ولاندري ان كان هذان المؤلفان قد أغفلا ذكر هذه العبارة في نصهما المنقول الى العربية أم لا، في حين ترجمها د. رشاد رشدي (في الفن) ومن المحتمل ان فؤاد داورة قد نقل العبارة ذاتها منه. اما الدكتور محمود الربيعي فقد ترجمها (في قالب فني) والدكتور مجدي وهبة (في صورة الفن) والدكتور عبد الواحد لؤلؤة (في شكل فني) ولعل ترجمة الدكتور محمود الربيعي والدكتور عبد الواحد لؤلؤة هي أقرب الى الحقيقة في مدى علاقة العبارة بالمعنى العام للنص.

ج ـ أل ـ (Objective Correlative) اتفقت الترجمات على ترجمة هاتين اللفظتين بـ (المعادل الموضوعي) عدا ترجمة جميل الحسني التي انفردت بـ (البديل الموضوعي) علماً ان اللفظتين تشملان حرفياً ومعجمياً معنى (الترابط او التعلق الموضوعي) وقد شاعت ترجمة (المعادل الموضوعي) في الدراسات الاوربية والنقدية كثيراً حتى صارت مصطلحاً نقدياً له دلالاته المعنوية المختلفة التي سيرد ذكرها في سياق هذا البحث.

د ـ عبارة (a set of objects) ترجمها كل من د. احسان عباس وفؤاد دوارة ود عبد الواحد لؤلؤة بـ (مجموعة أشياء او من أشياء) وترجمها د. الربيعي ود. مجدي وهبة بـ (مجموعة من الموضوعات) في حين انفرد د. رشاد رشدي بترجمتها بـ (جسم محدد) وجميل الخسني بـ (سلسة من الأهداف). ولعل ترجمتها الى (مجموعة من الموضوعات) هي اقرب ترجمة الى روح النص الذي يؤكد على علاقة «الموضوع» «بالعاطفة» قبل علاقة الأشياء بها علماً ان لفظة «أشياء» او مجموعة أشياء بعيدة عن التصور الشعري او الفهم الشعري وفق معيار المعادل الموضوعي كما يظهر من سياق العبارة في نصها الانكليزي الأصلي.

هـ ـ لفظة ـ (a Situation) اتفق كل من رشاد رشادي واحسان عباس وداوارة والربيعي ومجدي وهبة على ترجمتها بـ (موقف)

وهي الترجمة القريبة من الفهم العام لسياق النص - في حين أضاف الحسني لفظة (معين) الى الموقف وانفرد عبد الواحد لؤلؤة بترجمتها بـ (وضع) علماً ان اللفظة تدل على معنى مكاني كالموقع مثلاً، وغالباً ماتستعمل بهذا المعنى في علم الجغرافية ولعل معنى (الموقف) يحمل في دلالته معنى مسرحياً يصور الحالة الشعورية ولنقد المواقف في بعض النصوص المسرحية.

و- لفظة - (The formula) - وردت بمعنى (الصيغة) او صيغة) عند كل من احسان عباس ومجدى وهبة وترجمها رشدي بـ (تعادل) والحسني بـ (معادلة) والربيعي بـ (تشكل وعاء) وعبد الواحد لؤلؤة بـ (تؤلف مكونات) واكتفى فؤاد دوارة بـ (تتكون منها) ولعل أقرب ترجمة الى روح النص هي ترجمة اللفظة بـ(الصيغة التي تتضمن معنى فنياً يتجلى في الصياغة والصوغ والتكوين والكينونة) وهو معنى ذو بعد جمالي وابداعي يرتبط بمصطلح (المعادل الموضوعي) اكثر من غيره من المعاني والدلالات الأخرى.

ز - (Sensory experience) - اتفق المترجمون جميعاً على ترجمتها بـ (التجربة الحسية) وتجاهل دوارة ترجمتها وترجمة العبارات التي تليها كما وردت في النص الانكليزي لسبب مجهول. ولعل ذلك يعود، في الغالب، الى أنه ينقل من نص عربي وليس من نص انكليزي في حين انفرد الدكتور رشاد رشدي بترجمة هاتين اللفظتين بـ (خبرة حسية) وهي الدلالة التي تقترب من معنى النص اكثر من لفظة (تجربة) التي قد تكون قريبة من الـ experiment ذات الدلالة التجريبية العملية.

2 - جملة (The emotion is immediately evoked) لم يتفق المترجمون على دلالة واحدة في ترجمة هذه الجملة. فقد وردت عند رشاد رشدي (تحقق الوجدان المطلوب إثارته) وعند جميل الحسني (يتم تحريك هذه العاطفة حالما يقدم الشاعر....) وعند إحسان عباس (استثيرت العاطفة على التو) واغفل ترجمتها دوارة كعادته في النقل وعند محمود الربيعي (تنفجر هذه العاطفة في الحال) وعند مجدي وهبة (مثل الانفعال في الحال بالذهن) وعند عبدالواحد لؤلؤة (فان الشعور يستثار في الحال). تبدو هذه الترجمات حرفية حيناً وبتصرف حيناً آخر واضافة حيناً ثالثاً. ومرد هذا الاختلاف يعود في الأصل الى الاختلاف في فهم المترجم لروح النص، وعلاقة هذه الجملة الحساسة والمهمة بموقعها من مصطلح (المعادل الموضوعي) من جانب، وببنائها النحوي من جانب آخر. ولعل أفضل ترجمة لها، في اعتقادي هي (فإن العاطفة تستثار في الحال) وبذلك تكون ترجمة لؤلؤة قريبة من النص لوغيرنا لفظة (الشعور) (بالعاطفة).

في ضوء هذه الترجمات المختلفة يستطيع الباحث ادراك مدى صعوبة فهم مصطلح (المعادل الموضوعي) الذي لم تستقر عليه ترجمة واحدة أمينة قريبة من روح النص الانكليزي الأصلي، الأمر الذي ترتب عليه اضطراب في الفهم الادبي العام بين جمهور القراء والباحثين، مما أدى الى تعقيده ودخوله في دائرة الغموض والاجتهادات الفردية وهو ينتقل من معناه العام الى معناه الخاص الا صطلاحي. وحين نجمع بين هذه الترجمات تشابهاً واختلافاً وارتباطاً بالسياق العام لبناء الجملة النحوي وتركيبها الفني نستطيع ان نضع الترجمة الأتية بديلاً أميناً للنص:

«ان السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني هو بايجاد «معادل موضوعي» لها؛ او بعبارة أخرى (بايجاد) مجموعة موضوعات، او موقف، او سلسلة أحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة (التي يراد والتعبير عنها) حتى اذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي الى خبرة حسية، فإن العاطفة تستثار في الحال».

- 3 -

رافق ظهور هذه العبارة المتضمنة لمصطلح (المعادل الموضوعي) أراء وأقوال وانتقادات متعددة الاتجاهات والمداخل. فرأى فريق من الباحثين بأنها ترسي نظرية جديدة في النقد الأدبي في حين أبدى الفريق الأخر شكه في اصالتها وفكرتها وعدّها فريق ثالث معياراً معتمداً في النقد، ورأى فريق رابع بأنها جزء لايتجزأ من نظرية إليوت في النقد [4] علماً ان هذه العبارة «لن تكشف للقاريء عن قيمتها كاملة الا اذا أمعن فيها النظر» [5] - كما سنرى ذلك من خلال هذا البحث -

سأعرض أراء النقاد والباحثين في ماهية (المعادل الموضوعي) كما وردت في المعجمات والقواميس الانكليزية التي تناولت هذا المصطلح النقدي بالدرس والتحليل والتعليل ابتداء بدائرة المعارف البريطانية الجديدة (الطبعة الخامسة عشرة، المجلد

السادس) ثم بما تلاها من تلك المعجمات حسب تأريخ طبعها.

1 ـ قال إليوت ان الناقد ـ الشاعر لابد ان يكتب «نقداً مبرمجاً Programmatic Criticism » ويقصد به النقد الذي يعبر عن اهتمامات الشاعر ذاته بصفته شاعراً. وهو نقد يختلف بطبيعة الحال عن النقد القائم على البحث التاريخي. واهتمام اليوت (بالنقد المبرمج او التصويري) القائم على الاهتمام بشعر الشاعر بالدرجة الاولى قد قاده الى وضع نظريته المعروفة (بالمعادل الموضوعي) اعتماداً على عبارته المشهورة في حديثه عن (هملت ومشكلاته) ـ تذكر دائرة المعارف عبارة اليوت كما هي ـ لتصل بعد ذكرها الى ان اليوت يبدو قد تبنى فكرة هذه العبارة من (جورج سانتيانا) أو من رسام وكاتب امريكي هو (واشنطون ألستون) وقد وضعها في نسق خاص اقترن بنظريته العامة ـ اللاشخصانية Impersonel Theory في الشعر، ومن الجدير بالتنويه هنا بان الدكتور رشاد رشدي قد أشار الى هذه الحقيقة حين ذكر اربعة اقتباسات ظهرت قبل نص اليوت حسب تسلسلها الزمني من: (ايزرا پاوند) ـ في كتابه (روح الرومانس، سنة 1910) ـ: «ان الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بالمعادلات... للعواطف البشرية» وقد أدى هذا الى اعتقاد الكثيرين من النقاد بان تعريف (پاوند) للشعر هو الأصل في فكرة «المعادل الموضوعي».

و(أ. ثر. هـ. ر. فيرتشيلد) ـ في كتابه (كتابة الشعر، 1912) ـ «الوسيلة المجدية الوحيدة لاثارة إحساس معين هي عن طريق حشد الصور التي ترتبط بهذا الاحساس ارتباطاً طبيعياً».

و(و. ب. يتس) ـ في 1912 ـ «لأن الاحساس لايوجد ـ او على الاقل لايمكننا الشعور به الا اذا وجد التعبير عنه في اللون او في الصوت او في الشكل او في كل هذه الاشياء مجتمعة، ولأن كل ترتيب جديد لأحد هذه الأشياء لابد ان يثير فينا احساساً جديداً مختلفاً عن غيره، لذلك نرى الشعراء والرسامين والموسيقيين يصنعون عواطف الانسان ويعيدون صنعها دائماً...» وأخيراً (جورج سانتيانا) في كتابه ـ تفسيرات في الشعر والدين ـ 1918 علماً ان الكتاب ظهر اول الف عام 1900 كما اشرت الى ذلك في ترجمة هذا الأديب، وبذلك يكون اول من أثر في فكرة إليوت النقدية والأدبية ـ «ان فن الشعر هو الى حد كبير فن تكثيف الاحساسات، عن طريق حشد الاجسام المختلفة التي تثير هذه الاحساسات فالعواطف الرائعة التي تفيض بها نفس الشاعر يجب ان تجد الأجسام الموضوعية التي تعادلها....»

(مقالات في النقد الأدبي: ص 63، 64).

وتذهب دائرة المعارف البريطانية الى القول بأن نظرية إليوت ـ المعادل الموضوعي ـ قد تركت أثراً فعالاً في تصحيح الغموض في البلاغة الفكتورية المتأخرة وذلك «بتأكيدها على الصلة والتواصل بين اللفظة والموضوع.»

(من ص 723 الى ص 726. المجلد السادس.)

2 ـ يرى (م. هـ. أبرامز ـ M. H. Abrams) :

ان المعادل الموضوعي مصطلح استعمله إليوت عرضاً في مقالته عن (هملت ومشكلاته) عام 1919 وقد أدهشه شيوع هذا المصطلح في النقد الأدبي فيما بعد باعتراف إليوت نفسه. ثم يذكر (أبرامز) هذه العبارة ـ النص الاصلي ـ ويعلق عليها بعد ذلك بان صيغة اليوت هذه غالباً ما وجهت اليه النقد على اساس أنه يحرف او يشوه طريقة الشاعر الحقة في التعبير طالما ان الموضوع او الموقف لن يكون في حد ذاته (صيغة او معادلة) للعاطفة ولكنه يعتمد في أهميته العاطفية وفي تأثيره على الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن مثل ذلك الموضوع، او الموقف. ان رواج او شعبية مفهوم اليوت هذا (في المعادل الموضوعي) يعود جزئياً الى كونه مطابقاً او منسجماً مع رد الفعل الحديث ضد الغموض او الا بهام والتعبير المباشر للمشاعر في الشعر في صالح الوضوح والتجريد (اللاشخصانية) والواقع الوصفي المتماسك ـ وغالباً ما يستشهد بمثال لذلك على قصيدة (شلي) المعروفة بـ Indian Serenade اللحن (او السريناد) الهندي حيث يقول:

أموت يغمى عليّ واتضاءل (افشل) I die, I faint, I fail

M. H. Abrams, AGlossary of Literary Terms) 3rd. ed., Holt, Rinehart and Winston, Inc. New york, London, 1971, P 115, 116.

3 ـ يثبت كل من (كارل بيكسون ـ Karl Becks on) و (أرثر. Arthur Ganz في معجمها 1972: النص الذي ورد فيه مصطلح المعادل الموضوعي ثم يبدأ التعليق: .... نظراً لان

اليوت يعد (هملت) عملاً فنياً فاشلاً فإنه يعتقد بان المشاعر (العواطف، الانفعالات) التي سيطرت على (هملت) قد تجاوزت سلسلة الأحداث التي خبرها. وقد رد على مقولة اليوت هذه ورفضها الكثير من النقاد على الرغم من انها حظيت بشهرة واسعة وخاصة بين النقاد الجدد ـ New Critics الذين يمثلون حركة النقد الجديد ـ New Criticism وهي حركة امريكية على وجه العموم، ميدانها النقد الأدبي، ويرجع تأريخها الى العشرينيات من هذا القرن، علماً أنها لم تكتسب أية تسمية حتى نشر (جون كرورانسوم. John Crowe Ransom الذي يعد واحداً من خبرائها ومنظريها، كتاباً سماه بـ (النقد الجديد) في سنة 1941. ومع ان هذا المصطلح ـ النقد الجديد ـ محصور ومحدد احياناً بعمل مجموعة النقاد الجدد البارزين او الرواد، فقد توسعت دلالته ليصف اتجاهاً في النقد الحديث مؤكداً على القراءة الدقيقة وتحليل النص اكثر من تأكيده على دراسة السيرة الذاتية (او الترجمة الذاتية) والدراسة التأريخية. وعلى الرغم من توجه هؤلاء النقاد العام اتجاه التحليل النصي، الا ان النقاد الجدد المعروفين منهم لم يتفقوا اطلاقاً على طريقة معينة بذاتها او على مجموعة من المبادىء والأصول في كتاباتهم النقدية. فهم عامة يقبلون فكرة كون القصيدة يجب ان تؤخذ بعين الاعتبار وفق هذا المنظور (التحليل النصي) وليس على أساس أي شيء أخر. فهي أي القصيدة شكل مزخرف من علم الإجتماع والفلسفة وعلم الاخلاق على سبيل المثال، فالنقاد الجدد الذين امتازوا بتفسير وتحليل المواقف والعقد لقصائد عقلية او ذهنية عالية قد ركزوا انتباههم على النظام او البناء اللغوي للشعر. مع ان بعضهم قد استفاد من بعض الانماط والمعارف واستثمرها في تحليل الشعر، كالاستفادة من علم النفس وعلم الاجناس البشرية (الانثروبولوجيا) والدراسات الدلالية او السمانتية الأولى (أي. أي ريتشاردز) التي تؤكد على طبيعة اللغة الرمزية ـ Symbolic Language كأعمال (ريتشاردز) و(وليم امبسون) التي كان لها تأثير في النقد الجديد. ومن اعلام هذه الحركة النقدية (ألن تيت) و(ر. ب. بلاكمور) و(آيفور وينترز) و(كينث بيرك) وقد نشر كل من (كلينث بروكس) و (روبرت بن وارن) تعاليم النقد الجديد في الكليات الامريكية من خلال كتابهما ـ (فهم الشعر: Undederstanding Poetry الذي ظهر عام 1938. ومع ان ت. س. اليوت ليس ناقداً جديداً على وجه الدقة الا أنه مهم في تبيان قيمة الدراسة النصية الدقيقة للشعر.

A .Reader, s Guide to Literary Terms ADictionary, by: Karl Becks on, ArThur Ganz, Thames and Hudson, London, 1972, P. 143, 144, 147.

4 ـ ويعلق (روجر فولر ـ Roger Fowler) - 1978.

على مصطلح المعادل الموضوعي بان استخدامه مع (هملت) يبدو غريباً اوخيالياً وهمياً ولكن مادام النهج الاصطلاحي في «الشعر النقي ـ الصافي» هو الصيغة العامة فإن المصطلح يبدو معقولاً او مقبولاً في الظاهر. فإن اشد اغفال جدية هو الاسهام الخلاق للعقل اللاواعي. وقد نقد (أليسيو فيفاس ـ Eliseo Viras هذا المفهوم ـ المعادل الموضوعي ـ بالتفصيل في كتابه (الخلق والاكتشاف ـ Creatien and Discovery ـ عام 1955) مشيراً الى ان الكاتب وحده هو الذي يكتشف العاطفة الخاصة التي يرغب في التعبير عنها على شكل عمل مركب. وقد أشار فولر أيضاً الى ان ت. س. قد إندهش ـ باعترافه ـ بنجاح هذا المصطلح ـ المعادل الموضوعي ـ بعد شيوعه وانتشاره فيما بعد في الوسط الأدبي والنقدي.

(ADictionary of Modern Critical Terms,) Edited by: Roger Fowler, Routledge and Kegan Paul London, 1978, P. 130.)

5 ـ يذكر (ت. شيلي ـ Shipley) ـ 1969

النص الأصلي ومصطلح المعادل الموضوعي ثم يذيل النص بنقد موجه الى ت. س. اليوت على لسان (الدكتورة سوزان لانكر ـ Dr. Susanne Langer التي نقدت نظرية

اليوت في المعادل الموضوعي مشيرة الى ان اليوت مهتم «بالعاطفة» التي تظهر من العمل الفني ولم يكن اهتمامه منصباً على العمل ذاته. وان اهم ملاحظة جدلية للدكتورة (لانكر) هي ان أي عمل فني لن يولد فينا مشاعر المؤلف ولامشاعر الشخصية (في مثل ذلك العمل الفني) فنحن لن نشعر بالحزن، لنقل لان (فرجيل) حزين. فالعطف والرحمة لامكان لهما في تذوق العمل الأدبي. فالذي يسعى اليه العمل الفني هو في جعلنا أشد تحسساً ويقظة بجوهر (ذلك العمل). وجعلنا أشد تحسساً ويقظة بطبيعة وعمق الحزن مثلاً.. فالعمل الفني هو في الواقع مشاعر ذات شكل (معين).

Dictionary of Warld Literary Terms, edited by:) Shipley, George Allen and Unwin, London, 1979, P. 221).

في ضوء هذه التحديدات والمناقشات والتعليقات النقدية نستطيع القول بأن فكرة المعادل الموضوعي، كأساس لنظرية نقدية مستقلة في الأدب الغربي الحديث ليست من ابتداع او ابتكار (إليوت). فقد سبقته في هذا المعنى والسياق دلالات نقدية كأقوال (باوند) و (جورج سانتيانا) على سبيل المثال.

أما اذا نظرنا الى فكرة المعادل الموضوعي على أنها جزء لايتجزأ من نظرية اليوت الجوهرية في النقد، فإن سبب ظهورها ـ كما يبدو هو أعتقاد اليوت الخاص بان مسرحية (هملت) عمل فني فاشل يتجلى في «**عدم رضاه عن ضروب الغموض في المسرحية وعجز شكسبير جزئياً ان يعالج مادته العاطفية الجامحة» بالعثور على صيغة موضوعية ملائمة**.[6] **بالاضافة** الى ان اليوت كان مندهشاً لشيوع هذا المصطلح باعترافه هو. ومسألة الدهشة أمر طبيعي في نشأة هذا المصطلح نظراً لأن النقاد الذين تناولوا بالدرس والتحليل النقديين أدب شكسبير ومسرحية (هملت) على وجه الخصوص قد منحوا هذا المصطلح مثل هذه الشعبية في الاوساط الأدبية؛ معه او ضده مما مهد السبيل له الى دخول لغة النقد الأدبي الحديث دخولاً طبيعياً يخلو من أية دهشة او استغراب في ضوء مايتمتع به اليوت من مكانة نقدية بارزة وشاعرية عالية وثقافية تراثية رصينة في الادب الانكليزي الحديث. وهو الناقد الأدبي الذي كان يسعى الى ارساء أصول (نقد مبرمج) قائم على دراسة الشعر قبل الشاعر بكل ما تحمل هذه العبارة من معان ودلالات نقدية حسب معايير تقدير القيمة الفنية في الأثر الشعري. فماذا يعني المعادل الموضوعي عند اليوت اذن؟ انه يرى مثلاً ان إهتمام الشاعر لاينصرف الى الفكر بمقدار ما ينصرف نحو «المعادل العاطفي للفكر»[7] وان المهمة الأساسية للشعر عاطفية لاعقلية. ولكنه من جانب آخر يؤمن ان الشعر الخالد انما هو دائماً تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الانساني او الاشياء في العالم الخارجي» وهو يرى ان عواطف الشاعر ليست في ذاتها هامة أي كما قال في توضيح بعض أشعار (فاليري) «مركز القيمة قائم في الأنموذج الذي نصنعه من مشاعرنا وليس في مشاعرنا نفسها[8]».

فالعثور على (المعادل الموضوعي) ـ كما يرى اليوت ـ هو سر بقاء القصيدة وخلودها، وليست العبرة في سكب وتكثيف العواطف الذاتية فيها. وفهم اليوت لقيمة المعادل الموضوعي هذه هو الذي «جعله يؤسس الحدة الدرامية في قصيدة (اليباب) في مبنى من الأساطير المتوازية ذي شكل خارج عن حدود ذاته»[9] أي ان الملاءمة بين الاسلوب والموضوع تعد من أهم ركائز المعادل الموضوعي عند اليوت ومن هنا دخل هذا المصطلح في موضوع الدراما على سبيل المثال فاهتمام الدراما يجب ان ينصب على الحدث الداخلي اكثر من تناوله الحدث الخارجي المادي... غير ان روائي عصر أليزابيث كانوا يؤثرون تقديم الرمز على الحدث الداخلي في صورة حدث خارجي مناسب اي ليعثروا عن طريق الحدث الخارجي على ما سماه ت. س. اليوت... المعادل الموضوعي أي في التطور الداخلي وهذا فرق بين نوعين من القوالب الدرامية وليس فرقاً بين الجيد والردى في الدراما»[10].

من هنا يتجلى بوضوح اهتمام اليوت بالربط بين الاسلوب

والموضوع او المبنى الفني للعمل الأدبي سواء أكان قصيدة أم مسرحية. وقد أشار الى هذه الحقيقة المستخلصة (ف. م. أ. ماثيسن) حين ميز بين اهتمام (باوند) الذي «كان يدرس المعجم الشعرى» واليوت الذي كان يدرس الأسلوب». [11]

فإليوت يرى - حسب فهمه لمعادله الموضوعي - ان التأثير الفني الذي تتركه القصيدة في متلقيها - قارئها او سامعها - لايتحقق الا بعد ترجمة الاحساس (او العاطفة او الانفعال او الشعور) الى موضوع، بمعنى ان الاحساس الذي يثيره العمل الفني «في نفوسنا يختلف في طبيعته عن الاحساس الذي تزودنا به الحياة. والعكس صحيح بمعنى انه لولم يترجم الشاعر الاحساس الذاتي الى احساس موضوعي، اي انه لولم يخرج الاحساس الى نطاق الموضوعية لما كان للقصيدة تأثير علينا... وفي هذا يقول اليوت «ان اثر العمل الفني على الشخص الذي يستقبله يختلف عن أية خبرة يستمدها من غير الفن». [12]

فالصورة الفنية التي نحصل عليها وفق معيار المعادل الموضوعي هي التفاعل بين الحس والفكر وقد اشار الى هذه الوحدة (باوند) حين قال «الصورة هي تلك التي تعرض تركيباً ناشئاً من فكر وعاطفة في لحظة زمنية» وهذا الحد يتجه فيما يبدو - كما يرى ذلك ماثيسن [13] - الى وجهة المعادل الموضوعي وينطبق دون ريب والتواء على ماكان يحاول ان يحققه اليوت، علماً ان إليوت يؤمن ان الشعر يجب ان يوحي للذهن بشيء اكثر من الذي يقرره تقريراً مباشراً، الأمر الذي قد يجعل عنصري الغموض والايحاء في القصيدة من مكونات الموضوع الذي يؤدي بعد تفاعله بالأسلوب - الشخصية الى فهم فكرة المعادل الموضوعي فهماً صائباً بعيداً عن الضبابية والتعقيد.

فالمعادل الموضوعي في الشعر عند اليوت قائم على التمييز بين «العاطفة» وهي عنصر ثابت ومستقر في ذات الشاعر - و «الشعور» - وهو حالة غير مرئية في ذات الشاعر لا تظهر الا في كلمات وعبارات وصور خاصة - فالمعادل الموضوعي وفق هذا المنظور حال او موقف تكمن فيه مشاعر تعبر عن عاطفة الشاعر وتثير عاطفة مشابهة في القارىء» [14]

أي أن هذه الحال او الموقف يعبران عن غير المرئي او الشيء الخفي في عاطفة الشاعر المستقرة، بحيث تكون الاستجابة العاطفية له هي هي عند القارىء وعندئذ يكون الغموض الفني بمعناه النقدي من أبرز خصائص المعادل الموضوعي في الربط والتمييز بين «العاطفة» و «الشعور» عند اليوت الذي حاول عن طريق هذا المعادل ان يبرر غموض شعره والغاز صوره، فما دام الشاعر لايعبر عن افكاره ومشاعره تعبيراً مباشراً بل يبحث عن أشياء اخرى تعادلها أو تنوب عنها في نقلها الى القارىء فإن اليوت وهو من اكبر مثقفي العصر واكثرهم قراءة واطلاعاً لابد ان يستعين بمعادلات موضوعية يغيب مدلولها في معظم الأحوال عن فطنة القارىء». [15] وقد أشار اليوت اشارة خفية الى ماهية هذا الغموض عندما تحدث عن الشعر باعتباره وسيلة من وسائل الاتصال فقال: ... «ان وجود القصيدة كائن في مكان ما بين الكاتب (او الشاعر) والقارىء... وعليه فإن مشكلة ماتعنيه القصيدة أعقد بكثير مما تبدو لأول وهلة» [16] ويعلق (إمبسون) على سبيل المثال على الأبيات (77 - 93؛ من قصيدة اليوت (الارض اليباب) باعتبارها مثالاً لنمط من أنماط الغموض: نمط ليس مرجعه الاساطير واللغات الأجنبية بل مرجعه الصيغة الصرفية لبعض الكلمات في النص... فيرى ان «هذا النوع من الغموض يزيد في غنى الاسلوب الشعري عند اليوت وانه لذلك يستثير في القراء رغبة في العودة الى القصيدة وتأملها وتقليب جوانب المعنى المراد فيها، وتلك امارة الشعر النفيس الذي لاتنتهي قيمته عند الفراغ من القراءة الأولى. وهنا نجد صدى رأي ريجاردز ان أحسن قراء الشعر من لايكتفي بالقراءة الاولى بل يجهد ذهنه في تقليب وجوه المعنى فتعود القصيدة ترغم الذهن المتلقي على النمو» [17]

لا شك في ان عودة القارىء الى النموذج الشعري المقروء اكثر من مرة بحثاً عن جماليات المعنى وأصالة المبنى والتقويم الفني، لهي دليل على سمو الشاعرية وارتفاع قيمة الغموض

الفنية من الناحية النقدية.

وهكذا تبقى العلاقة بين (العاطفة) المستقرة في ذات الشاعر وبين (الشعور) المختبئ وراء العبارات والصور الأصيلة لذات الشاعر، مصدر فكرة المعادل الموضوعي عند اليوت التي ناقش فيها موضوع اخفاق شكسبير في العثور على هذا (المعادل) الضروري للتعبير عن العاطفة المعقدة في مسرحية (هملت) «ان هملت (الرجل او الانسان) تسيطر عليه عاطفة تعز على الوصف، وذلك لان افراط هذه العاطفة يجعلها تزيد عن الحقائق كما تبدو لنا. والشبه الافتراضي بين هملت ومؤلفه هو في الواقع شبه حقيقي تؤكده النقطة التالية: ان حيرة هملت الناشئة عن عدم وجود بديل موضوعي او معادل موضوعي لمشاعره ماهي الا امتداد لحيرة مبتدعه في مواجهة مشكلته الفنية. فهملت يثور في وجه مشكلته الخاصة، وهي ان امه - كما مر بنا في هذا البحث - هي سبب اشمئزازه، ولكن امه ليست معادلاً مناسباً لهذا الاشمئزاز الذي لايلبث ان يغطي شخصية أمه ويطغى عليها... فالرعونة التي نلمسها في تصرفات هملت وحيلة في تكرار العبارات والتوريات ماهي الاصور عن التنفيس العاطفي. فاذا تناولنا هملت (الشخصية) وجدنا ان السخرية بالعاطفة هي التي لاتجد متنفساً لها في الفعل (Action).

اما اذا تناولنا الكاتب المسرحي نفسه، فإننا نجد ان السخرية بالعاطفة هي التي لايستطيع التعبير عنها عن طريق فنه... فلقد اكتشف اليوت ان هملت «ماهو الا محاولة للتعبير عن الشيء المخيف الذي لايمكن التعبير عنه» وفي ضوء هذا الاكتشاف بدأت تتضح له معالم مشكلة التعبير عن العاطفة في الشعر، وتبلورت في ذلك على صورة اكتشاف معادلات موضوعية تستطيع الايحاء بحالة فكرية وشعورية كاملة... وبمعنى آخر فإن «هجوم» اليوت على هملت ماهو في الواقع الا دفاع عن نفسه بل ودفاع عن كتاباته الأدبية. ان مشكلة التعبير عما لايمكن التعبير عنه - تلك المهمة المتعذرة الناشئة عن طبيعة الاحساس - لاتلبث ان تصبح بالنسبة له المشكلة الفنية الأساسية كذلك. فإن اليوت في كتاباته الأدبية تؤرقه فكرة الفشل الذي عزاه هو بنفسه الى هملت[18]

- 4 -

تلك هي حقيقة «المعادل الموضوعي» سواء أكان نظرية نقدية عامة في الادب أم جزءاً من نظرية اليوت الخاصة في نقد الشعر او المسرحية.

صاحب هذه النظرية النقدية، الكثير من التعليقات والنقد لمجموعة من النقاد والباحثين، وكانت فكرة المعادل الموضوعي المنطلق الذي انطلقوا منه في توجيه نقدهم اللاذع العنيف حيناً والموضوعي المنهجي حيناً آخر لاداء ت. س. اليوت في القضايا الأدبية، وخاصة الشعر ولمجمل نقده العام. وسأذكر هنا طائفة من هذه الانتقادات وخلاصة لبعض الدراسات التي تناولت اليوت ونظريته - المعادل الموضوعي - بالتحليل والتجريح والاختبار، ليقف القاريء والدارس والباحث المعاصر على حقيقة هذا المصطلح من وجهة نظر نقدية تؤلف في حد ذاتها اتجاهاً نقدياً جديراً باهتمام والمتابعة وصولاً الى تقويم صائب للحقيقة الأدبية المتعلقة بما هية هذا المصطلح ونظريته.

1 - يقول (ستانلي هايمن): وثمة خطآن شخصيان يحددان نقد اليوت وهما: تفكير غائم متناقض ينتهي به الى مصطلحات عارية من المعنى او سديمية (اومصطلحات سديمية تنتهي به الى كتابة غائمة متناقضة تعتمد على كيفية تناولك لها) وتبرم بالموضوعات التي ينتقدها، وهو تبرم زاد لدية في أخريات أيامه، ولاصلة له بالقيم الأدبية نفسها. أما الخطأ الأول فإنه أساسي في تفكيره ومن المستحيل ان تقرأ نقد اليوت وتطيل في قراءته دون ان تحس بأنه يرسل مقررات في لغة يستحيل عليك ان تناقشه الرأي فيها.... يقول اليوت «هناك حاجة ماسة بالنقد الى اختبار جديد يشمل دراسة منطقية جدلية للمصطلحات التي يستعملها». وعلى الرغم من هذا التصريح الممتاز الذي لم يكن يعني به اليوت نفسه، فيما يبدو، فإنه ظل دائماً يرفض ان يدرس، اوحتى ان

يحـدد المصطلحـات التي يستعملهـا . . وأحيـانـاً يكتب اليـوت عبـارات تبـدو، وكأنهــا ليست الا سفسطـات فارغـة مركبـة من مصطلحـات غائمـة تخيل الى سامعها أنها تنقل أحكاماً نقدية . . اما تبـرمـه بمـوضـوعـاتـه التي ينتقدها فينتهي به الى حيلة أخرى ابتكرها بنفسه وتلك هي دعواه أنه لايفهم الشعر البسيط . . . »
والنقد الأدبي ومدارسه الحديثة الجزء الأول ص 137 ص 138 ، 140)

2 ـ يقـول النـاقـد الانكليـزي (والتر ألن) : « . . . . ومن تصورات اليـوت النقـديـة التي بدأت تتعرض لهجوم متزايد تصوره للمعادل المـوضـوعي . وكـل فكـرتـه عن التـراث الأدبي . ان أحداً لا ينكر بطبيعـة الحـال، عظمـة اليـوت النـاقـد، فليحتفظ بهذه المكانة، ولكن نقده نفسه بدأ يتضح شيئاً فشيئاً، فاذا به غير ما كان يبدو عليه منذ عشرين سنة، إنه أبعد ما يكون عن المنهج المنظم وأقرب الى الأجزاء المتناثرة التي يربط بينها رابط . وبتعبير آخر اذا نقد اليوت يبـدو اكثـر التصـاقـاً بالمشـاعر وأقرب الى ملاحظات المنقد على عمله، ومعظمه نتاج لما يحاول هو نفسه ان يحققه في الشعر» .
(ت. س. اليوت ناقد تنكر في اهاب شاعر، ص 213 ـ 237
هكـذا كتبـوا : تراجم ودراسـات لنخبـة من أعلام الأدب العالمي ـ فؤاد دوارة، ص 232 .)

3 ـ يقول (ليونارد أنكر ـ تراجم Leona rd Unger) :
« . . . إن اليـوت يهتم بمــا صرح به اكثـر من مرة بمقــولتـه المعـروفـة، ان الشعـراء ينبغي ان يلتـزمـوا ويهتمـوا بـ «التكافؤ او التعـادل اللفظي لحـالات العقـل والشعور» أي أنه من الواضح ان استغـراق الشاعر وانهماكه الدائم ينبغي ان يسعى الى تحقيق مثل هذا التكافؤ . . . وقد تكررت هذه الفكرة في النقد لطرائق مختلفة واوقـات متبـاينـة خلال حيـاة اليـوت حتى ان مصطلحه المعروف (بـالمعـادل المـوضـوعي) قد تضمن هذا المعنى ـ ثم يذكر (انكر) النص الذي ورد فيه المصطلح ـ لينتهي الى ان العبارة معقدة، بيد ان معناها الجوهري هو ان الشاعر يسعى للتعبير بالضبط عما يعنيه ليجـد اويعثـر على «التعـادل اللفظي او الفعلي لحـالات العقـل والشعـور» . فهـدف اليـوت من تحـديد (المعادل الموضوعي) هو وضيح ما اعتقده وعده فشلاً في مسرحية شكسبير ـ هملت ـ . . . يس من الضروري الموافقة على هذا الرأي من أجل التوصل الى ن مسـرحيـة هملت مؤثـرة اومثيـر ـ مع انهـا حقاً مثيرة . وهنا يهتم ليوت ثانية بجهد الشاعر للتعبير واثارة واستثارة المعنى كاملاً . . . ن التعليق على هملت ذو أهميـة خاصــة حين يقـارن باشـارات ليـوت التي ذكـرهـا بعد سنوات متأخرة في مقابلة جرت معه . . . مما جاء في هذه المقابلة . . . ذلك النوع من الغموض يأتي حين يكـون الشـاعـر مايـزال على عتبـة التعلم على كيفيـة استعمـال اللغـة . . . عليـك بالتعبيـر عن الشيء بالطـريقـة الصعبة . ولعل لاحتمال الوحيد هو عدم التعبير عنه اطلاقاً في تلك المرحلة . . . ففي الوقت الذي كتبت (نظمت) فيه الـ (المقامات الاربع ـ Four Quartets ـ لم اكن اكتب باسلوب (الأرض اليباب او الخراب) The Waste Land وفي الأرض اليباب لم اكن اعبأ مطلقاً فيما اذا كنت أفهم ما الذي قلته أو عبرت عنه» .

ان هذه الاشارات او التعليقات تفترض بقوة ان اليوت في مقالته عن هملت كان منشغـلاً على وجـه متميـز بمشكـلاتـه الخـاصـة كشـاعـر، فليس من الضـروري موافقتـه على تلك الاشـارات من أجـل الـوصـول الى كونهـا قيمـة ومفيـدة، فلو كانت معاني اليوت الأولى قد تجاوزت قابليته للتعبير عنها فان العجز او القصور هو في الحقيقة جزء أساسي او جوهري للمعاني ـ واخيراً فان المعاني قد عبر عنهـا على الرغم من ذلك . ، فمعاني اليوت تمثل حالة التفرد والغمـوض ومن المستحيـل ادراك معـانيـه المبكـرة دونمـا توضيح وصراحة اساسية وان مثل هذا الوضوح سيسهم كثيراً في استمرارية فهم معانيه في آثاره الشعرية او الأدبية والنقدية . »

T. S. Eliot, by Leonard Unger, University of Minresota Press,Min neapolis, 3rd. Printing , 1967, P. 40, 41,42

4 ـ علق (جـون كيـسي ـ John Casey) ـ على قضيــة الفن والجمـال والمعـادل المـوضـوعي في بحث نقدي سلط فيه الضوء على كثيـر من القضـايـا التي تخص النقـد الجمـالي والمعـادل الموضوعي نذكر منها حالة علاقة بموضوع بحثنا ـ المعادل الموضوعي ـ

«. . . . من الحق القول بان اغلب النقد الانكليزي منذ (وردزورث) بما فيه النقد الذي اطلق عليه بالنقد الجديد هو في الاساس نقد تعبيري . فقد كان ينظر الى الاعمال الفنية على انها توصيل او تعبير او اثارة عاطفة عايشها الفنان وخبرها . فالتعبيرية هي في بعض أشكالها في الأقل تبدو مقيدة تماماً بنظرية (الدلالة ـ الموضوعية للمعنى ـ The object - designation Theoty of meaning) فنحن حين نحاول تجديد العاطفة المستقرة في قطعة موسيقية او قصيدة، فاننا ننتهي في العادة الى وصف قطعة الموسيقى والقصيدة. . . فالعاطفة لا يمكن وصفها الا عن طريق الموضوع . . . وان النظرة الى الشعور ليمنح المعنى في العمل الفني تشبه النظرة الى الفكرة من اجل فهم الجملة . . . ان معنى اي عمل فني تكمن في قدرته على منحنا تفسيراً تبرره «علاقاته الداخلية» اكثر من «علاقاته الخارجية» المتعلقة بتأثيره العاطفي فينا . . نظر النقد الانكليزي الى القصيدة في بعض دلالاتها على انها وسيلة لشعور الشاعر. . . فالقصيدة لها قيمة تكمن في تعبيرها عن شعور قيم . . ، وهنا تقول السيدة (سوزان لانكر) في كتابها (الشعور والشكل ـ Fealing and Form ـ ص 40) وهي من علماء الجمال المعاصرين : «الفن هو خلق او ابتداع الاشكال الرمزية للشعور الانساني» في حين يعتقد (اوزبورن Osborne) من خلال كتابيه (نظرية الجمال Theory of Beauty ص 126 ، 131 وعلم الجمال والنقد ـ Aesthetics and Criticism ص 233 ، 228 ، 229 «اننا اذا حاولنا تثبيت قيمة الفن ، ومعناه وذلك بالرجوع الى استجابة جمهور المستمعين ، فإننا سنواجه فجوة بين الموضوعية والذاتية . . . فإذا كانت العلاقة بين العاطفة وموضوعها عارضة او طارئة فليس ثمة سبب منطقي يمنع من ارتباط اي نوع معين من العاطفة بنوع معين من الموضوع» و (أوزبورن) في نظريته هذه يحاول ان يلغي دور الاستجابة ـ Response اطلاقاً من تحديد معنى وقيمة الفن. . . فهو يرى ان التفسير الوحيد لفهمنا وادراكنا السيكولوجي يكمن في لغة المشاعر الداخلية التي نربطها بالحقائق. . . ان تطور النظرية النقدية في الأدب الانكليزي في اخريات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هو سلسلة من المحاولات لملء الفجوة او التقريب بين حالة الشاعر الداخلية و «العالم الخارجي» يقول (وردزورث) في مقدمته لقصائده القصصية ـ الغنائية : «. . . ثمة ظروف أخرى يجب ذكرها لتمييز هذه القصائد من الشعر الشائع اليوم . انها تدور حول فكرة كون الشعور المتطور فيها (في هذه القصائد) هو الذي يمنح الحدث (Action) والموقف (Situation) أهمية خاصة وليس الحدث والموقف هما اللذان يمنحان الشعور تلك الأهمية» . . . يحاول ت . س . اليوت ، كناقد، مرات ومرات العودة إلى هذه القضية (قضية تقريب الفجوة او سد الثغرة) الحاصلة بين (حالة الشاعر الداخلية» و «العالم الخارجي» دون ان يصل الى حل مقنع او نتيجة مقنعة بهذا الصدد. . ففي بعض كتاباته النقدية وخاصة في معتقده المعروف (بالمعادل الموضوعي) يقدم إليوت بشكل متطرف النتائج المنطقية التي اكد عليها (وردزورث) في مقدمته. . . فليس من السهولة تبيان ما يعنيه اليوت حين يتحدث عن العاطفة ـ emotion ومع ذلك ، فإن كثيراً من المشكلات والصعوبات في نقده مثل نظريته في عملية الخلق الفني والتوصيل وأقواله المختلفة حول العلاقة بين الفن والحياة، وبين الشعر والمبدأ او المعتقد وحتى ايمانه ـ اذا صح هذا القول ـ في اللاشخصانية ـ imperson ality تبدو أنها تدور حول هذا الفهم . . فهو يرى «ان الشعر لا يعبر عن الفكرة فحسب بل يعبر عن معادلها العاطفي» . . . ان النص الذي ورد فيه مصطلح (المعادل الموضوعي) نص غامض . . . وان غموض العبارة متأت ربما من ان العاطفة وحدها هي التي تستثار في الفنان. . . فالمعادل الموضوعي نظرية تدور حول كيفية تعبير الشاعر عن نفسه و «كيف يفهمه الجمهور» . وان فكرة المعادل الموضوعي قد طورها اليوت ووسعها في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد) : «أني افترض ان الذي يمنح صورة ما مثل هذه الكثافة او التركيز . . . هو التشبع بالمشاعر التي هي أشد غموضاً لدرجة ان المؤلفين انفسهم لا يعرفون فيها ما تعنيه بالضبط تلك المشاعر . . . » فالكاتب اذن يعرف ان الصورة التي يختارها باتقان تمثل حالة شعوره لانها ـ اي الصورة ـ هي التي تثير الشعور

الـذي يعني الـرمـز وهـذا في الـواقع هو الذي يجعل بعض الصور المعينـة تمنحنـا «قيمة رمزية ـ Symbolic Value» . . . فالشاعر هو الـوحيـد والقـادر على ادراك ما يقـولـه عن طريق رؤيتـه لالفـاظ قصيـدتـه، وكأنها معادلة لعواطفه الخاصة، وان الالفاظ أو الصور لامعنى لهـا الا بارتبـاطهـا بمثـل تلك المعادلة او الصيغة فالقارىء لايمتلك طريقـة يعـرف من خلالهـا فيمـا اذا كانت العـواطف المستثارة لديه هي العواطف الصائبة طالما انه لم يخلق الروابط او العلاقات المسبقة بين حالة الشعور والصورة التي تماثلها، لذا فإنه لايعـرف مايعنيـه الشاعر (من خلال حالته الشعورية وصوره الفنية) او معرفة فيما اذا كان المعنى الذي يسعى اليه القاريء هو المعنى الصحيح . . . من الواضح بالنسبة لنظرية المعادل الموضوعي أنها تعلمنـا تشخيص العـواطف وذلك بربطها بموضـوعاتها، فيبدو ان هنـاك نوعاً من العلاقة السببية بين (العاطفة) و(الموضوع)، . . . في حين تنعـدم العـلاقـة بين الحـالة الداخلية ـ inward State» وبين تعبيرها الخارجي ـ its outward expression فالصور التي يستعملهـا الشـاعـر تعبر عن حالات خاصـة فردية وذاتية محضة. ومعـرفتـه بأن (التعبيـر) عنهـا أهـو صحيـح ام لايكمن في طبيعـة القـانـون السببي ـ المعلل اي يكمن في الاستنتاج أو ألاستدلال. ولكن هل ثمـة طريقـة لمعرفة فيما اذا كان مثل ذلك الاستنتاج (او الاستدلال) صحيحاً؟ فالعلاقة بين «العاطفة» و«الموضوع» الذي يعبر عنها هي في الاساس فعل خاص من الشاعر. . .

تستند نظرية (المعادل الموضوعي) على فكرة اللغة الخاصة ـ aprivate Language وعلى النظـر الى الفـاظ العـاطفـة وكأنهـا تمثل الحالات الخاصة.

Private states فليس بمقـدور الشـاعر التصريح بأن الصورة تثير العاطفة الأصلية، ذلك لفقدان المعيار او المقياس الذي يقرر في ضوئه فيما اذا كانت هي نفس العاطفة او عاطفة مغايرة أخرى . . . ان الاختلاف والتباين بين (العواطف) و(التعبير عنها) واضح، بيد ان العلاقة او الارتباط بينهما (بين العاطفة والتعبير) هي علاقة غير متـوقعـة اوربمـا طارئـة فمن الضـروري ان ترتبـط العـواطف بالموضوع. . ان العاطفة لايمكن معرفتها حتى يعبر عنها. وهكذا فان شكـل التعبيـر لايمكن معـرفتـه مسبقـاً. . ولمـا كان الشعر فناً وليس حرفة او صنعة فهو ليس مصنوعاً من عواطف موجودة قبل ان يعبر عنها. . . اعتقاداً بان (الاحساس) مع (العاطفة) يبرزان في (الفكرة). . .

و(لميـوري ـ Murry) فهمـه الخـاص في المعادل الموضوعي فهو يعتقد ان الشعراء لاينتجون فكرة بل يخلقون (تكافؤاً او تعادلاً عاطفيـاً emotional eguivalent) فقـدم لنـا نظـرية (للأسلوب) تتمركز حول نظرة خاصة الى مكان (العاطفة) في الأدب. . . فقد كتب في كتـابـه (مشكلة الاسلوب ـ ص 15) ـ يقول: «حين نقبل فكـرة كون مصـدر الاسلوب يكمن بقـوة وتصميم في العـاطفـة الأصليـة. فإننـا نقتـرب في فهمنـا الكـامن في استعمـال الكلمـة كمعنى بالنسبـة للخصـوصيـة ذات الحساسية الشخصية المفرطة للكـاتب. فالطـريقـة الـذاتيـة (او الفردية) للشعور والرؤية تخضع الطـريقـة الفـردية لأستعمال اللغة لها.» . . . ان اصرار (ميوري) على العـلاقـة الحميمـة بين الأسلوب والشعور هي محاولة جريئة لسد الثغرة بين الذاتية (التأثرية) والموضوعية، وهي ثغرة تعد سمة متميزة من سمات النقد الرومانتيكي.

(The Language of Criticism, by: John Casey, Methuen and Co. LTd.
London, 1966. PP. 25. 26. 27. 61. 62. 82. 83. 87. 88. 89. 91. 92. 93. 94. 103. 104. 105. 108. 118. 119.)

5 ـ وأخيـراً فسأنهي هذا البحث المفصـل بنقـد (إي فيفـاس ـ E. Vivas) المـوسـوم بـ (المعـادل المـوضـوعي لـ: ت. س. اليـوت) الـذي نشـره في عام 1944 وهو من اكثر الابحاث النقدية موضوعية واثارة وتحليلاً:

أشـار (جـون كرورانسـوم) في دراسـة عن ت. س اليوت في ـ النقد الجديد ـ مع أنه (اي اليوت) يمتلك حساً نقدياً مباشراً، وهو خبير ودقيق في ارائه، الا أن أحكامه لم تكن مستندة على مبادىء واصول متقنة. وكانت النتيجة ان كثيراً من تعميماته هي في أفضل حالة انصاف حقائق (نقلاً عن: النقد الجديد ـ ص 145) ويدعم (رانسوم) هذه الملاحظة بطريقة قاطعة لاتدحض، وذلك باعتماده

على تحليلات مفصلة لمقالات اليوت النقدية، ومع ذلك فانني على الرغم من حقيقة كون ان الخلاصة التي سأصل اليها من خلال هذا البحث ستتفق مع واحد من آرائه اونتائج بحثه (اي رانسوم) فإن ثمة مجالاً للتعليقات والاشارات الاتية حول مفهوم (المعادل الموضوعي) الذي مسته دراسة (رانسوم) من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظري . . . وفي الظاهر فان فكرة (المعادل الموضوعي) تبدو واضحة للغاية، فقدرة الشاعر على الاستنباط لشرح كيف ان القصيدة تعبر عن عاطفته تؤكد ايضاً بان الشاعر ينظم أحاسيسه من خلال طبيعة التعبير، فالشاعر يعبر عن عاطفته عن طريق ايجاد معادل موضوعي . . . . والحقيقة ان تمسك اليوت بهذا المبدأ يبين على الرغم من كلاسيكيته المعروفة قبوله كغيره من الغالبية العظمى من معاصريه الدوكما ـ الحزم ـ الحديثة القاضية بان الفنان يهتم اولاً بالعاطفة او الشعور. وثمة مجالات اخرى يحدد اليوت فيها اعتقاده بان اهتمام الشاعر بالموضوعات هو مجرد وسيلة وواسطة لتموضع العاطفة التي يسعى الى التعبير عنها. بيد ان عملية التعبير ليست غاية بحد ذاتها عند اليوت، ولكنها بالتالي وسيلة لتنظيم الاحساس الذي يتم من خلاله بشكل وأخر التعبير في القصيدة والذي ـ كما يقال ـ يربط اويقود الى تنظيم مشابه في ذات الفنان. فاننا لانعرف لم وكيف ينظم التعبير الاحساس؟ ولكننا نعرف بوضوح بانه يحقق ذلك وانه اذا لم تتموضع العاطفة (او الشعور) «يبقى يسمم الحياة ويحجب الحدث» . . . علينا ان نلاحظ اولاً ان اليوت يميز بين العواطف والمشاعر وان مثل هذا التمييز يبدو مهماً جداً، ولكن كيف يستطيع ان يحدده اويستخلصه؟ فتلك مسألة لايمكن استنتاجها من المضمون، ومع ان علماء النفس غالباً مايستعملون مصطلحي «العاطفة» و«الشعور» بدلالات مختلفة فإنهم لايتفقون على اهميتها. لذا فإني قد قررت الاستغناء عن الفروق بينهما في هذا المناقشة، ذلك لاني اولاً لا اعرف كيف اتعامل مع هذه الفروق، وثانياً لان مثل هذا الفرق لايظهر واضحاً في مناقشتي للمعادل الموضوعي . . . علينا ان نلاحظ انه بالنسبة لجملة اليوت الأولى التي ترى ان المادة التي تكون القصيدة تتألف من (العواطف) و(المشاعر) لايمكن ان تؤخذ على انها من هفوات اليوت . . . لانه هو الوحيد من بين الناس جميعاً عليه ان يعرف بان المواد التصويرية او التخيلية من كل الانواع بقدر تعلق الأمر بالمواقف الموضوعية ـ Objective Situations هي ايضاً جزء من مادة الشاعر . . . ويخيل الى ان اليوت كان متردداً في الافصاح بوضوح عن القضيتين الآتيتين او بعبارة اخرى انه لم يأخذ بعين الاعتبار الفروق المهمة التي تولد بينهما وهما 1) الشعر يثير او يوقظ عاطفة عند القارئ، 2) القصيدة تعبر عن عاطفة، والقضية الأولى تحتاج الى جدارة ولا تتطلب تفسيراً او شرحاً والثانية على أية حال تحتاج الى تفسير أو شرح وسنحاول دراسة هاتين القضيتين:

1) لاريب ان الشعر كثيراً ما يجعلنا تعساء او عاطفيين أو غاضبين، أو يؤجج فينا الحماس الوطني وقد يثير او يوقظ فينا عواطف خاصة ان لم تكن معقدة او مركبة لدرجة ان النثر لايستطيع فيها ان يحقق مثل هذه الاستجابة وبالروحية نفسها. ولكن الدراسات النفسية في السنوات الخمسين الماضية أثبتت ان الاستجابات الجمالية Aestetic Responses لاتتحقق الا من خلال الاستجابة الحاصلة بين الفن (او أي عمل فني) والمتلقي (السامع او المشاهد) وان الفن لايستطيع دائماً ان يثير في كل متلق العواطف او المشاعر، وان ذلك (اي إثارة العاطفة او الشعور) يتوقف على كل من الفن وعلى المتلقي وعلى انتباهه أيضاً. . . .

لايوجد فنان مهما كان ماهراً يستطيع السيطرة على الاستجابات الذاتية المؤثرة بقرائه، وهذه حقيقة لانها ترتبط بثقافة كل من الفنان والقارئ. . . . 2) قد يعبر الشعر ايضاً عن العاطفة بطريقة اخرى (تختلف عن الشعر الدرامي) وقد يكون مضمون القصيدة حول موقف او موضوع يرتبط اجتماعياً، او يتصل اتصالاً وثيقاً ـ سواء أكان طبيعياً ام تقليدياً ـ بالعاطفة. وقد يكون هذا المعنى المشروع والواضح (غير الغامض) هو الدلالة التي يمكن ان نفهم بها مصطلح (المعادل الموضوعي). وفي مثل هذه الحالة فإن المصطلح كله يعني ان الشعر يشير دلالياً الى العواطف ليس بواسطة الاشارة اللفظية المباشرة ولكن من خلال القصيدة كلها

* . . . . فالقصيدة تقدم نفسها وكأنها مركب او بناء رمزي ـ as a composite symbol وليس بناء دلالياً أو سمانتيا محضاً، بل كبناء مكثف كلياً مزود بقيمة اكثر من الأشياء الاخرى المعروفة في الحياة الاعتيادية . . . ان هذه القيمة او القيم يمكن ان يصطلح عليها (بالعواطف) مع انها خصائص موضوعية للقيمة المشحونة الحقيقية التي تقدم الى المتلقي او المجرب، طالما انها (اي الرموز او الخصائص الموضوعية) تبدو عوامل (اوعناصر الموضوع (object) التي تقود بدورها الى النوعية البهيجة او المفرحة للخبرة او التجربة . . . **فالقصيدة تتحرك كلاً متكاملاً لايمكن الفصل بين شكلها ومضمونها، فبهذا التصور والمعنى تعبر القصيدة عن عواطف (او مشاعر) خصوصية ومعقدة وفريدة من نوعها سمانتياً وليس سيكولوجياً . . . فالرموز الشعرية ـ Poetic symbols** قد تدل على العواطف بوضوح ودقة مع اننا لم نجربها انفسنا، لذا فإننا لانستطيع ان نجربها او نخبرها حين نقرأ القصيدة . . . اذا لم نؤكد ان وظيفة الشعر هي «إثارة العواطف» فيجب علينا ضمان نجاحه وذلك بسبب انه قد يشير الى العاطفة التي لايحدث انها مستثارة عند القارىء . . .

فالشعر على أية حال، لابد ان يعبر عن عاطفة تؤدي بدورها الى خلق العلاقة او الارتباط بين الموقف أو الموضوع المستعمل من قبل الشاعر والعاطفة التي تعبر عنه فتستثيره او توقظه . . . . ولكي اوضح المقصود بهذه العبارة سأذكر قصيدة تكون فيها العاطفة عنيفة، وتكون فيها العلاقة بين الموقف Situation والعاطفة emotion واضحة جداً . . . وهي قصيدة (للوركا) يرثي بها مصارع ثيران اسمه (اكنا سيو سانخه ميجياس ـ Ignacio Mejias ـ انها من المراثي المعروفة للقراء باللغة الانكليزية واليك ترجمة مقدمتها ترجمة حرفية .

الساعة الخامسة بعد الظهر
إنها الخامسة الحادة (العنيفة) بعد الظهر
جاء ولد بكفن أبيض
في الخامسة بعد الظهر

لايحتاج القارىء كثيراً ليفهم من خلال قراءته هذه القصيدة، ان الشاعر يرثي بها مصارع ثيران وانه لشديد الاسى والحرص على هذا الموت. لن يستطيع القارىء تحديد او تسمية العاطفة التي يشعر بها بأية لفظة أو مصطلح لسبب معقول هو ان التعبير الخاص المركب لايتحقق الا من خلال قراءة متأنية للقصيدة كلها، ولكن ربما يستطيع الاشارة الى انها شعور مهجور لخسارة، وهي خسارة أليمة وعميقة لموت مصارع ثيران عظيم يكن له (لوركا) اعجاباً شديداً واليك الموشحة او المقطع الأخير من القصيدة .

تستغرق الولادة وقتاً طويلاً اذا ولد إنسان
أندلسي مشهور غني بمغامرته .
فإني أغني أناقته بالالفاظ باكية ،
واتذكر نسيماً حزيناً من خلال اشجار الزيتون .

من النادر ـ ان يعبر الشاعر مباشرة عن مشاعره الخاصة ـ فهو حين يشير على سبيل المثال، الى الدم على الرمل، فإنه يتعجب قائلاً :

ولكني لااريد رؤيته .
قل للقمر ان يهبط ،
لاني لااريد أن أرى دم
اكناسيو على الرمل

ان القصيدة تشير في الغالب الى (موضوعات Objects) و (مواقف ـ Situations) ترتبط مباشرة بالموت او الى حدما بذهن الشاعر المرتبط به ـ اي الموت ـ فالتعبير عن العاطفة او الانفعال قد تم تحقيقه من خلال تقديم هذه الموضوعات والمواقف، تلك هي المعادلات الموضوعية في القصيدة والقارىء سواء قرأ هذه القصيدة برغبة أم لا يعرف بواسطة هذه المعادلات الموضوعية كيف يشعر (لوركا) ويحس بموت (اكناسيو) . . .

. . . . قد تكون (سوزان لانكر) في كتابها (Philosophy in a New key) الفصل الثامن ـ على صواب من ان هناك توافقاً او انسجاماً بين أنماط الخبرة الانسانية الفعالة (الديناميكية) وهي أشكال (اوصيغ) الانفعال او العاطفة وبين الخصائص او الرموز

الموضوعية المختارة من قبل الفنان للتعبير عنها»

The Objectvie Correlative of T. S. Eliot,) by: Eliseo Vivass, (1944) P. 389 - 400 in: Critiques and Essays in Criticism 1920 - 1948, Selected by: R. W. Stallman, The Ronald Press Company, New York 1949)

الهوامش :

1 ـ كولردج، د. محمد مصطفى بدوي دار المعارف بمصر، 1958 ص 96 .

2 ـ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين. بيروت، 1979 ص 252 .

3 ـ المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث، الأمير مصطفى الشهابي مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ط2، 1965 ص 6

4 ـ د. رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، دار الجيل، القاهرة 1962 ص 64 ـ 65 .

5 ـ ف ـ أ ماثيسن ت. س. اليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس بيروت 1965 ص 133

6 ـ نفسه، ص 155 .

7 ـ نفسه، ص 130 .

8 ـ نفسه، ص 132 .

9 ـ نفسه، ص 134، 135 .

10 ـ ديفيد دتيشش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. احسان عباس دار صادر بيروت 1967 ص 314، 316 .

11 ـ ماثيسن، المصدر السابق، ص 136 . وانظر:

Eliot in Perspective, editedo by Graham Martin, Macmillan, London, 1970, P. 62 - 82

P. 102 - 112

12 ـ د. رشاد رشدي المصدر السابق، 68 .

13 ـ ماثيسن، المصدر السابق، ص 137 .

14 ـ ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول ترجمة، د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، 1958، ص 148 .

15 ـ فؤاد دوارة، هكذا كتبوا: تراجم ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمي القاهرة، 1966، ص 230 .

16 ـ T.S. Eliot, The Use of Poetry and The Use of Criticism, Faben and Fanen, London, 1933, P. 30.

وانظر: جورج واتسون، نقاد الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق د. بعناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد دار الحرية. 1979، ص 212، 213 .

17 ـ د. عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1980 ص 185، 186 .

18 ـ م. ل روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، دراسة نقدية ترجمة: جميل الحسني مراجعة د. موسى الخوري، بيروت، 1963، ص 124، 125، 126 .

مصادر البحث

في اللغة العربية:

1 ـ الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1980 .

2 ـ اليوت، ت. س الشاعر الناقد ف، أ. ماثيسن، ترجمة الدكتور إحسان عباس بيروت، 1965 .

3 ـ شعراء المدرسة الحديثة، دراسة نقدية، م. ل روزنتال ترجمة: جميل الحسني مراجعة د. موسى الخوري بيروت، 1963 .

4 ـ في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ط3، 1975 .

5 ـ كولوردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، 1958 .

6 ـ المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت 1979 .

7 ـ معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان بيروت 1974 .

8 ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت، 1979 .

9 ـ المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث الأمير مصطفى الشهابي، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ط2، 1965 .

10 ـ مقالات في النقد الأدبي، د. رشاد رشدي، دار الجيل القاهرة، 1962 .

11 ـ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديفيد ديتسشن، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. احسان عباس، دار صادر بيروت، 1967 .

12 ـ نقاد الأدب جورج واتسون، ترجمة وتقديم وتعليق، د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية بغداد 1979 .

13 ـ النقد الادبي ومدارسه الحديثه، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، الجزء الأول، 1958 .

14 ـ هكذا كتبوا : تراجم ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمي، فؤاد دوارة القاهرة 1966 .

في اللغة الانكليزية

1 - Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms, 3rd. ed. New Yokrk London, 1971.

2 - Beckson, K. [Ganz, A. , A] Reader's Guide to Literary Terms, A Dictionary, London, 1972.

3 - Borklund, E. Contemporary Literary Critics, London, 1977.

4 - Browininy, D. C., Everyman's Dictionary of Literary Biography, Pan Books Ltd, London, 1972.

5 - Casey , J, the Language at Criticism, London, 1966.

6 - Eliot, T. S., Selected Prose, edited by John Hayward, Penguin Books, London, 1965.

7 - Eleoit T.S., the use of Poetry and the Use of Criticism, Faber and Faber London, 1955.

8 - Fowler, R., A Dictionary of Modern Critial Terms, London, 1978.

9 - Martin, G. Eliot in Perspective, Macmillan, London, 1970

10 - The New Encyclopedia Britannica, Vol. 6. 15Th. ed.

11 - Shipley, J. T. Dictinonary of World Literary Terms, London, 1979.

12 - Stallman, R.W., Critiques and Essays in Criticism, 1920 - 1948. The Ronald Press Company, New York, 1949.

13 - Unger, L., T. S. Eliot, 3rd Printing, Minneapolis, 1967.

* ولد جورج سانتيانا في مدريد في 16 كانون الأول سنة 1863 وتوفي في 26 أيلول سنة 1952 وهو فيلسوف وأديب. انتقل في سن مبكرة الى امريكا حيث قضت أمه شوطاً كبيراً من حياتها هناك. استعاد بعد ذلك جنسيته الاسبانية، بيد ان كل اعماله الفلسفية والدينية والأدبية قد كتبها باللغة الانكليزية. تعلم في المدرسة اللاتينية في بوستن وهارفرد، حيث درس في قسم الفلسفة فيها للفترة من 1889 إلى 1912 ومن عام 1914 الى 1918 عاش في انكلترا ومن آثاره المبكرة الاولى السونيتات وأشعار أخرى ـ 1894 ولكن أهم أعماله كانت في حقل الفلسفة كاشفاً بأسلوب شعري ثر مرحلة الانتقال من الكاثوليكية الشديدة الى دين الجمال والطبيعة وأشهرها (حياة العقل) بين 1905 ـ 1906 وهو نقد عام للقيم.

✶

ان تحقيق المعادل الموضوعي لايتم من خلال الجزء الفني في القصيدة بل من كليتها، أي مجموعة اجزائها المختلفة، بعبارة اخرى ان هذا القول متأثر (بالجشتالتية) النفسية وهي فكرة الكل الذي يكتسب خصائصه من مجموعة خصائص الاجزاء المكونة له والمركبة لنسيجه وبنائه العام.

كومي تراجيك

يوسف الحيدري

شاع خبر التحاق الموظف الجديد في مديريتنا بسرعة مذهلة، فكان الجميع في لهفة لرؤية الوجه الجديد الذي سبقته معلومات مثيرة عنه، عبر موظفي المديرية التي نقل منها.

كنت متلهفاً لرؤيته.. كأي إنسان يحب اكتشاف الجديد.. وحين صافحته أخيراً.. كان أول إنطباع كونته عنه.. إنه إنسان يحمل وجوه الاطفال وبراءتهم، خلال عينين واسعتين وشفتين غليظتين نوعاً ما.. ومما جلب إنتباهي اكثر هو حجم رأسه.. فقد كان كبيراً مستديراً استدارة تامة مع شعر خفيف متناثر على فوديه وحافة أذنيه.

- مرحباً بالأخ

- مرحبا..

- ستجد كل الراحة عندنا.

- شكراً.. في الحقيقة وكما قال الشاعر «تعب هي الحياة كلها..!»

- صحيح... ولكن الأنسان بطبعه يميل الى الراحة..

- ليس شرطاً.. فأنا أجد سعادتي في العمل الدائب..!

- ولكن..

- ولكن.. ماذا؟.. فأنك لكي تهضم الطعام.. يجب أن تمضغه جيداً.. بحركات كثيرة ومتعبة من فكيك.. أليس كذلك؟!

- نعم.. هو كذلك.!

×

كان البرد قارساً ينخر العظام.. فتدمع الأعين.. ويهب هواء كسياط لاذعة تلهب الاجزاء البارزة من الوجه.

كان لايرتدي سوى رداء صوفي وقميص أبيض متسخ.. والغريب أن وجهه المنتفخ بدا أحمر قانيا ولم ألمح أي أثر للدموع في عينيه.

حدق في وجهي ببلاهة وغمغم:

- يبدو أنك تهاب البرد.. فلا أكاد أرى من وجهك سوى عينيك.. وجزء من أنفك!. هل الطقس بارد الى هذا الحد؟!

-.....

- البرد يبعث على النشاط والحيوية.. أليس كذلك؟!

-.....

حين يئس أخيراً من استنطاقي.. غرق في صمت بوذي..

كنت ضجراً بسبب شدة البرد.. رحت أحدق في وجهه بعد ان جرعت قدحين من شاي ساخن، وشعرت بعطف غامض نحوه وبوخز في داخلي.. قلت بعد أن غمرني الدفء:

ـ ألا تحس بالفراغ وانت لم تتزوج لحد الآن!؟

ـ ليس الزواج ملئاً للفراغ.. بل هو ظاهرة اجتماعية!.

ـ ومشاعرك.. ورغبتك في الأنجاب؟

ـ ليس مهماً.. فأنا اختلف معك في نظرتي للزواج!.

ـ هل لي ان اعرف رأيك في الزواج إذن.. لو سمحت؟.

لقد قلت لك.. إن الزواج مسألة اجتماعية.. وليس ضرورة!.

ـ عجيب.. ورجولتك.. ورغباتك؟

ـ انك تضحكني حقا.!

ـ ماذا؟!

ـ حين تتحدث عن الجنس الآخر بهذه اللهفة والحرارة.

ـ وهل الجنس.. قضية هامشية؟.

ـ بالنسبة لي.. نعم.!

ـ أي عليك أن تأكل.. وتنام.. وتفرز.. كأي..

ـ نعم.. كأي حيوان.. قلها.. لا تتردد.!

ـ آسف..

ـ لا.. لم الأسف؟ فكلنا أخيراً.. حيوانات ناطقة!

×

تدلى رأسه فجأة بين ذراعيه وغرق في صمت وذهول. لم ينطق خلاله بحرف واحد.. فتح الملف الضخم.. وأخذ يقلب الأوراق بعناية وحذق الموظف الكفء.. وعمل لأكثر من ساعة.. فأنجز خلالها معاملات كثيرة ودون أن يرف له جفن أو تصدر عنه نأمة.. وحين تصفحت الملف أخيراً.. ذهلت من دقة عمله.!

×

كنت أدندن بلحني المفضل.. دون أن أعير الآخرين أي إهتمام.. بعد أن أنتهيت من إكمال بعض المعاملات الرسمية.. حين رفعت رأسي أخيراً.. ذهلت للنظرات العميقة التي كان يرمقني بها الموظف الجديد.. أخيراً هتف بفرح طفولي:

ـ آه.. كم هو عذب صوتك ياصديقي.. لم لا تمتهن الغناء فتسعد الناس بصوتك الجميل؟!

ـ يبدو أنك تحب الفن؟

ـ الفن ياعزيزي.. هو إنعكاس لكل ما هو جميل في أعماقنا.. أليس كذلك؟!

ـ بدأت تتفلسف أخيراً.. إنك تحيرني حقاً.!

ـ ما هي الفلسفة في نظرك؟!

ـ أن تكون لنا وجهة نظر حقيقية في الأشياء.!

ـ ووجهة نظري في صوتك.. أليست حقيقية؟

ـ ربما.!

ـ إذن بدأت تشك في نفسك..

ـ...

ـ لم هذا الصمت؟.

ـ.....

×

لم تبق سوى نصف ساعة على انتهاء الدوام الرسمي.. بعد أن تم كل ما يمت الى المناسبة الوطنية من علائم الزينة والأفراح.. وتهيأ الجميع للخروج.. وكان في المقدمة.. السيد المدير.!

قلت للسيد ـ ك:

ـ هه.. ألم تستعد للخروج بعد؟

ـ هناك نصف ساعة بعد.. لأنتهاء الدوام الرسمي.!

ـ و.. ولكن حتى السيد المدير سيخرج.!

ـ وما شأني بالسيد المدير.. مع احترامي الشديد له.!

ـ ألست جزءاً من المديرية؟

ـ نعم.. ولكنني.. لست جزءاً من السيد المدير.. مع تقديري له.!

ـ ولكن.. لن يبقى أحد في المديرية؟

ـ وأنا.. ألست أحداً؟!

×

إعتاد الموظف ـ س ـ أن يلاطف السيد ـ ك ـ كثيراً الى حد كنا نبدي التذمر من ملاطفاته المبالغ فيها.. غير أن السيد ـ ك ـ خلال كل هذه الدوامة من التعليقات الجارحة التي يغرقها فيه السيد ـ س ـ كان يبدو وكأنه لا يسمع شيئاً... أقصى ما يبدر منه من رد فعل.. إبتسامة غامضة هي اكثر غموضاً من إبتسامة الموناليزا.. فنظل حائرين.. هل هي....

ابتسامة سخرية.. أم أستهجان أم استعلاء ومكابرة.. أم.. كنت أهمس لنفسي احياناً:

ـ ليتني امتلكت ولو جزءاً من ألف من برودة هذه الأعصاب... إذن لما غزا الشيب رأسي هكذا.. قبل الأوان.!

×

انضم الى السيد ـ س ـ كل من الموظفين (م هـ ق) واتفقوا فيما بينهم على أن يحلوا عقدة السيد ك وذلك بعد نقاش حاد حول سر هذا الغموض الذي يلف الرجل.. من صمت عميق وشرود.

وتأخر عن الزواج، وطاعة عمياء لكل ما يمت بصلة إلى عمله. واتقانه لهذا العمل!

كان النقاش حامياً وجدياً في إحدى زوايا المقهى الذي كنا نرتاده يوميا، وكنت مجرد مستمع ورافض للمشاركة في أي عمل قد يخدش أعماق زميلنا في العمل.. بعد أن خابت جميع محاولاتي السابقة في صدهم عن هذا الاعتداء الشائن والمرفوض أخلاقياً على حرية إنسان في أن يتصرف كما يحلوله.. كنت أستخف بكل هذا النقاش الفارغ.. واتألم في نفس الوقت، غير أن المسرحية الكوميتراجيك كانت قد ألفت وتم أعدادها بكل دقة وخبث من قبل عصابة الأربعة - كما رحت أسميهم - وكنت في قرارة نفسي أتوق لأخبار السيد ك بكل ما دار في المقهى.. غير أن العصابة هددت بمقاطعتي في المديرية.. بل وفي كل ما يمت بصلة الى علاقتي العامة معهم.! فكان موقفي محيراً وصعبا.. كما اكدوا لي بأن القضية ليست سوى دعابة ثقيلة بعض الشئ.. وبأنهم سيعتذرون له إذا.. حدث ما لا تحمد عقباه.!

×

دخل العم حسون - الشعبة، وفي يده كتاب رسمي.. اقترب من السيد ك وهو يقول بلهجة لا تخلو من رنة أسى مفتعل:

- **أستاذ ك هذا كتاب صادر من السيد المدير العام يخصك.. أرجو أن توقع بالاستلام.!**

قبل ان يقرأ السيد ك مضمون الكتاب، ذيله بتوقيعه، ثم أخذ يقرأ.. وعيون عصابة الاربعة تلتهم أساريره التي بدأت تكفهر، وغدا وجهه أصفر فاقعاً كليمونة معصورة.. بعد أن انتهى من القراءة.. وقف يتأمل الوجوه.. وكان أشبه بتمثال ضخم من الشمع!. قال أحد أفراد عصابة الاربعة بخبث ظاهر:

- **ها.. خيراً.. استاذ - ك - ما بالك تحدق فينا بنظرات غريبة؟!**

- **خير..؟.. وهل في الدنيا خير؟. ما دام أبناؤها يتلقون الشر كلما ازدادوا طيبة واخلاصاً.!**

هتف السيد - ق - مقاطعاً:

- **ماذا حدث؟. أفصح.. لقد بدأنا نقلق حقاً.!**

- **لا.. لاتقلقوا.. فأنتم خيرون.. انا وحدي الشرير.. لأنني أحب عملي لحد العبادة.. وأحب الناس دون رياء.. لذا فقد قبضت الثمن.. أتعرفون ما هو الثمن؟ لقد تم نقلي الى محافظة - ص -**

صاح الاربعة معاً وبصوت كله نفاق:

- **ماذا؟ نقلت؟. وماذا عملت حتى تنقل الى تلك المحافظة النائية؟!**

- **السبب.. هو أنني لا أجيد الاساءة الى الآخرين.. لاتقلقوا يا أصدقائي.. المخلصين.. فلا بأس من أن يبقى القلق والمتاعب من نصيبي!**

قال السيد - ق - برياء ظاهر:

- **ربما نقلت بسبب بقائك في المديرية بعد أن غادرها السيد المدير!**

- **وهل ثمن الالتزام بالنظام.. العقوبة.. أم الثواب؟!**

غمغم - هـ - باستعلاء.

- **ولكنك لست واقعياً.. ألم نقل لك ذلك؟**

- **وهل الواقعية.. أن أفسد ضميري؟.. لا.. فكل عذابات الدنيا ولا فساد الضمير.. ربما سأتعب هناك.. سأعاني المزيد من عدم فهمي من قبل الموظفين الجدد الذين سألتقي بهم.. سينظرون الي بنفس الطريقة الغريبة التي استقبلتموني بها عند التحاقي هنا.. وسيبدأ سيل التعليقات عن عدم الزواج.. وعبادتي المتطرفة لعملي و.. و.. نعم.. سأتعذب.. أو.. سيعذبونني بألسنتهم وتعليقاتهم الساخرة!. أصدقائي.. هل لمستم مني أو سمعتم كلمة واحدة جارحة لمشاعر أي منكم منذ التحاقي بالمديرية؟.. هل تخلفت لحظة عن العمل؟. ماذا أصنع اذا كانت جثتي ضخمة؟!.. هكذا خلقت.. ماذا أفعل إذا ما فاتني قطار الزواج.. أو كاد؟..**

سأصرح لكم ولأول مرة.. بأن السبب كان فشلي في قصة حب من طرف واحد.. مع فتاة خفق لها قلبي.. وحين طلبت يدها - لم ترفض بأدب - فحسب - بل غرقت في ضحك طويل..

عميق . . وقالت :

ـ أنت . . أنت الذي أتزوجه . . لماذا؟! . . هل انتهى الرجال في العالم؟! والآن . . يعز علي . . فلقد احببتكم . . وتعودت عليكم . . انتم طيبون جداً . . يأأصدقائي . . والاستاذ ـ ن ـ أطربني بالامس بصوته الجميل . . والآن . . الآن . !

كان الجميع الآن . . غارقين في صمت عميق . . وبخاصة أفراد عصابة الأربعة . . وكنت أغصّ خلال حديثه المرير الطويل . . حاولت مرات عديدة أن . . أرمي بالقنبلة . . [illegible] شيء . . المسرح والمسرحية الحزينة الدامية . . وليحترق بعدها كل شيء . . وليتهدم المسرح الثقيل على رؤوسنا جميعاً . . ما دمنا نبتغي المتعة والضحك من مأساة بطلها المسكين . . وقبل أن أفجر القنبلة . . لمحت السيد ـ ك ـ صامتا . . صمتا بوذيا . . يحدق في وجوهنا . . الواحد بعد الاخر . . وكأنه يطلب العون منا . . وحين قررت أخيراً وضع حد لهذه المهزلة المأساة . . رايته يهوي على كرسيه . . منهاراً كجذع نخلة خاوية . . حزينا حزناً لا يطاق . . وعلى شفتيه لمحت أقسى ابتسامة في حياتي . . بعد لحظات مدمرة من الصمت . . دفن رأسه بين يديه . . وأخذ يجهش كمن فقد عزيزاً . . وكان جسده الضخم يهتز بعنف . !

بغداد
1979 ـ 2 . 2

صلوات لحلم يوشك على الاكتمال

عبد الرحمن مجيد الربيعي

فسحة من الوقت لم تعد قائمة
ما أقدر عليه أن أقضم أظافري وأسترخي
يتعبأ صدري بالدخان
يتعبأ رأسي بالذكرى ووقائع الحكاية
وتتلملم الغيوم
تتجمع لتكون علامة فارقة في وجه فَقَد ملامحه
لماذا تتهيب المضي؟
ولماذا تتبعثر الخطى؟
ولماذا يتلعثم ليل المستحيل؟
هل بأمكاننا أن نستجمع قوانا؟
هل بمقدورنا دحر الخور المراوح؟
وماذا نفعل لنبلسم جرحاً يعاند الضماد؟
ويداً شلّت وحرنت؟
وأذناً أصابها الوقر؟

كل المسافات حوصرت
كل الآماد ضاقت
أخَذَنا عصر من التشنج
وأجيال من الانكسار الدائخ
متى ينتفض المفتونون؟
علهم يستطيعون ـ وبحركة واحدة ـ
إنزال القمر الوحيد من سمائه
ووضعَه على طاولة نخرة وليمة للعسس والمتسولين
أو اخفاءه في صندوق من العتمة والضيق؟



ها أنا أسترخي
أبحث عن لذة نقية
أنشد الوصول الى ضفة عذراء
ومخاصرة قامة عرفتها الريح وما أحنتها
وعرفتها الشمس وما أذابتها
وعرفتها القلوب وما غادرتها

ترى لماذا يخرس الشدو؟
ولماذا تكمّ الأفواه؟
وأية معصية حلت في هذه الأرض
حيث أسقطت كل أجنتها
وما عادت قادرة على الأخصاب؟
من يعيد الخصب؟
من يأتي به؟
ومن يزرع بذور اليقين في حقول السبخ واللايقين؟
من بمقدوره أن يسلك الدرب نفسه؟
من ينازل مارداً ظل ملازماً قاعدته؟
ظل فارشاً فيأهُ وسلطانه؟
هل آن لنا ـ نحن المتلكئين ـ أن نمارس قهره؟
وأن نجعل من هذا اليوم يوم دحره وفنائه؟
ترى هل بمقدور هذا السيف الصدئ؟
هل بمقدور هذه اليد المرهقة؟
وهذا القلب الذي أضاع ايقاعه أن يفعل ذلك؟
أية قوة تلك التي ستأتي؟
تلك التي ستنبت وتغلب المعادلة؟
فتكون قيامتنا؟
ويكون زحفنا؟
ونشطب من هذا التاريخ الذابل كلمة «الأنتهاء»؟

بيروت13/6/1984

تخطيط طالب مكي

فاضل ثامر

النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث

— القسم الثالث —

(1)

قليلة هي الدراسات الاكاديمية والنقدية الجادة التي تصدت لتقصي وفحص تجربة الشعر الحر في العراق، وأقل منها تلك التي تتميز بالاصالة والعمق والانفتاح.

والدراسة الجادة التي أنجزها الدكتور محسن أطيمش والتي نشرت تحت عنوان: «دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر [1]» هي واحدة من الدراسات القليلة التي تكسر طوق البحث الأكاديمي منهجاً ولغة وزمناً لتنتمي الى حقل التجربة النقدية الخلاقة للناقد العربي بشكل عام وللناقد العراقي بشكل أخص. وهذه الدراسة - التي هي أصلاً أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة - تهدف الى دراسة ورصد الظواهر والسمات الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وبالذات دراسة تجربة حركة الشعر الحر في العراق. ولهذا فهي تذكرنا بدراسة اخرى للدكتور علي عباس علوان هي تطور الشعر العربي الحديث في العراق» [2] التي تعد من أنضج الدراسات الاكاديمية التي حاولت التصدي لرصد الظواهر الفنية في الشعر العراقي، رغم أن ميدانها الاساسي كان التجربة الشعرية قبيل تبلور مصطلح قصيدة الشعر الحر.

ولـذا يمكن اعتبـار دراسة الدكتور محسن أطيمش تكملة نقدية وتـاريخية لدراسة الدكتور علي عباس علوان تلك رغم الفارق في المنهج وطريقـة المعالجة. والدراسة تضعنا أيضاً وجهاً لوجه مع بعض الجهـود الأكاديميـة والنقـدية السابقة، ومنها دراسات نازك الملائكة التي تضمنها كتابها الرائد «قضايا الشعر المعاصر»[3]

وكتاب الدكتور جلال الخياط «الشعر العراقي الحديث: مرحلة وتطور»[4] وأخيراً بحث يوسف الصائغ «الشعر الحرفي العراق منذ نشأتـه حتى 1958»[5] والـذي يشكـل أول مواجهـة بانـا رومية واسعة، فنية واجتماعية للشعر الحر.

وفي تقديري ان دراسة محسن أطيمش هذه تنضوي تحت لواء المنهـج النقـدي الـذي أسهم في تأسيسـه الـدكتـور عز الـدين اسمـاعيـل في كتـابـه «الشعـر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنـويـة»[6] فلقـد كان الـدكتـور عز الدين اسماعيل في حدود ماعلم أول باحث عربي لجأ بشكل منظم وواع الى تفكيك النظر النقدي للقصيدة الحديثة الى محورين أساسيين هما: «الظواهـر المعنـويـة» و«الظواهـر الفنية» كما أوجد محوراً وسطاً أسماه بمحور «الظواهر الفنية والمعنوية» وضمنه بعض القضايا والظـواهـر التي تتـداخـل فيها السمات الفنية والمعنوية معاً. ولقد كشف لنا الباحث عن المشقة الكبيرة التي صادفته في استكشاف منهج كتابه «الشعر العربي المعاصر» عندما قال: فقد كنت اتمثل قضـايا شعرنا المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية في وحدة متشابكة متـداخلة الأطراف حتى ليصعب على الانسان أن يعزل جزءاً منها خارج هذه الـوحـدة، كي يمحصه مستقلاً عن بقية الأجزاء[7] الا انـه يعتـرف بأنـه قد أضطر لأغراض البحث الأكاديمي الى القبول بمثل هذه التجزئة «وأخيراً اهتديت الى نوع من التقسيم اعتقد انه لايفسـد وحـدة المـوضـوع كثيـراً، فقد تبين لي ان قضايا شعرنا المعاصر وظواهره يمكن تمثلها في ثلاثة أطر كبرى. ومن هنا كان البـاب الأول من هذا الكتـاب متصـلاً بصفـة أسـاسيـة بالقضـايـا والظـواهـر الفنية، تلك التي تتصل بعنصري الموسيقى والتصوير، وكـان البـاب الثـاني متصـلاً بالقضايا والظواهر ذات الطابع الفني والمعنـوي، اي التي ترتبـط فيهـا القيم الفنيـة مبـاشـرة بالقيم المعنوية، ثم كان الباب الاخير متصلاً بالقضايا والظواهر المعنوية الصرف»[8]

واذا ما تفحصنا التقسيم الذي لجأ إليه الدكتور محسن أطيمش في دراستـه القيمـة لوجدنـاه يلتقي ومنهـج الـدكتـور عز الـدين



الدكتور علي عباس علوان

اسمـاعيـل مع تركيـز أحادي على رصد «الظواهر الفنية» أساساً الا أنـه قد آثر أن يتناول بعض الظواهر التي أعتبرها الدكتور عز الدين اسمـاعيـل كظـواهـر «معنـويـة ـ فنيـة» كجزء من الظـواهـر الفنية الصرف. فعلى سبيـل المثال نجد أن الدكتور عز الدين اسماعيل قد درس «الـرمـز والاسطـورة» و«النزعة الدرامية» و«معمارية الشعر المعـاصـر» أضـافـة الى أشـارتـه الى «لغـة الشعـر» «في الفصـل المخصص لدراسـة «المصطلح الجـديد وظاهرة الغموض» تحت باب «الظـواهـر الفنية والمعنوية» بينما آثر الدكتور محسن أطيمش أن يعتبرها جميعاً «ظواهر فنية» صرف.

ومع ذلك فنحن هنا لانتهم الدكتور محسن أطيمش بالتعسف، كمـا لايمكن أن نتهم قبلـه الـدكتـور عز الدين اسماعيل بالوقوع في «مأزق الفصل بين المعنى والمبنى» أو المضمـون والشكـل كمـا فعـل أحـد النقاد المعاصرين،[9] فكلا الباحثين يحاولان بين آونة وأخرى الابتعاد عن هذه الثنائية الى النص الشعري ككل متكامل عبر وحدة الظواهر الفنية المعنوية معاً. وهو أمر سيتأكد الى حد كبير في البحث الذي نحن بصدده الآن.

(2)

يخصص البـاحـث الفصـل الأول من بحثـه لدراسـة «الاداء القصصي في الشعر» وهو أحد ثلاثة فصول مكرسة لفحص «الاداء الـدرامي في الشعـر» ونلمس منذ البداية ذلك الجهد الهائل الذي يبذله الباحث في طريقة تناوله للظواهر الفنية التي يتفحصها. وهو في الواقع يقدم لنا قراءة نقدية ممتعة لكثير من الصفحات المضيئة التي كتبهـا الشـاعـر العـراقي منذ مرحلة الـريـادة وحتى نهـايـة السبعينـات تقـريبـاً. الا أن البـاحـث عنـد تنـاولـه لهـذه الظواهر ـ

كظاهرة «الأداء القصصي» مثلاً، فهو غالباً مايتناولها كظاهرة غير محددة الملامح والأبعاد، لذا نجدها تتداخل مع ظواهر أو حدود أخرى. فنحن نفهم سبب ميل الباحث للفصل بين ظاهرة «الاداء القصصي» والقصيدة الطويلة التي درسها في الفصل الثاني الموسوم بـ «القصيدة الطويلة وقصيدة القناع». اذ نرى أن هناك وشيجة قوية بين «الاداء القصصي» و«القصيدة الطويلة» بحيث كان بالا مكان تناولهما معاً ضمن الفصل الأول وتخصيص الفصل الثاني لظاهرة «قصيدة القناع» باعتبارها ظاهرة فنية تتميز عن تقنية «الاداء القصصي» بشكل عام. كما لم يوفق الباحث في التمييز بين «التنويعات» المختلفة للأداء القصصي التي تتمثل في ألوان عديدة، فهو مثلاً يخلط بين الشعر القصصي Narrative Poetry عموماً وبين البالاد أو الحكاية الشعرية Ballad [10] كما لايحاول التوقف عند بعض التنويعات الاخرى التي تنضوي تحت هذا الباب ومنها قصيدة التوقيعات أو القصيدة المقطعية - العنقودية، بل أننا نجد الباحث يدرج بعض «قصائد القناع» المبكرة كقصيدة عبدالوهاب البياتي «مذكرات رجل مجهول» تحت باب «الاداء القصصي في الشعر» وهذا هومافعله أيضاً في تعامله مع قصيدة «المخبر» للسياب التي اعتبرها من القصائد الغنائية التي تعنى بالاداء القصصي، وقصيدة محمود البريكان «هواجس عيسى بن الأزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة» بينما تتوفر في هاتين القصيدتين أغلب خصائص قصيدة القناع.

لقد كان بمستطاع الباحث، تجنباً للالتباسات المذكورة، أن يعيد النظر في الفصلين الاول والثاني بحيث يدرس الاداء القصصي في الشعر والقصيدة الطويلة ضمن محور واحد، بسبب الملامح المشتركة بينهما، مادام تركيز الباحث منصباً لاعلى القصيدة الطويلة باعتبارها كماً، بل باعتبارها لوناً متميزاً مشحوناً بطاقة درامية، اذ لايبدو مقنعاً التجاء الباحث لدراسة بعض قصائد السياب الطويلة ذات المنحى القصصي في الفصل الأول، كقصائد «المومس العمياء» و«حفار القبور» و«من ليالي السهاد» بينما آثر ان يدرس قصائد طويلة مماثلة لشعراء آخرين في الفصل الثاني كما فعل عند تناوله لقصيدة بلند الحيدري الطويلة «حوار عبر الابعاد الثلاثة».

وبشكل عام فقد بذل الباحث جهدا متميزا في تحليل بعض نماذج القصيدة الطويلة والقصائد ذات المنحى القصصي او بشكل خاص عند تعامله مع تجارب السياب وسعدي يوسف وبلند الحيدري. ويستحق الاعجاب جهد الباحث في رصد تجربة السياب في قصيدة «من ليالي السهاد» وفي أماطة اللثام عن قيم جمالية وتعبيرية خفية لم ينتبه لها ناقد آخر في قصيدة بلند الحيدري «حوار عبر الابعاد الثلاثة» وربما يكون الباحث أول من أنصف قصيد بلند الحيدري هذه التي قوبلت بشيء من البرود وسوء الفهم. الا أن الباحث من جهة اخرى عجز عن التعاطف مع مطولة السياب المبكرة «المومس العمياء» وحاكم القصيدة وبطلتها محاكمة منطقية وعقلية صارمة، كما حاول ان ينكر على البطلة حقها في أن تحلم وتتخيل، الا اننا من الجانب الاخر لاننكر تلك الملاحظات النقدية الذكية التي أغنى بها فهمنا لمناخ القصيدة وكونها الشعري.

وقبل ان ابتعد عن المحور الاول، ثمة مسألة اخرى تثير انتباه القارىء: ترى لماذا يكتفي الباحث برصد جماليات القصيدة الطويلة، والقصائد ذات الاداء القصصي، ويتجاهل التنويعات المتطورة المختلفة للقصيدة الغنائية القصيرة مادام منكبا على بحث الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر بشكل عام. كما يمكن القول هنا بأن الباحث في أغلب الأحيان لم يلزم نفسه برصد الظواهر الفنية تأريخياً وتطورياً، بل أباح لنفسه حريه الانتقاء بحيث أصبح جهده الاساسي منصباً على الظاهرة الفنية في تبلورها وتكاملها فنياً وتعبيرياً.

(3)

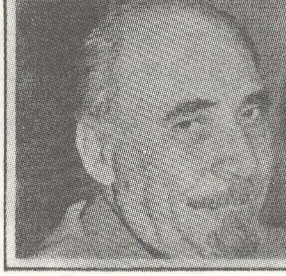
ويتوقف الباحث في القسم المتبقي من الفصل الثاني أمام ظاهرة توظيف القناع في الشعر، وهو موضوع دقيق وخطير، ولم يسبق للنقد العربي المعاصر وأن توقف عنده مثل هذا التوقف الشامل، فبعد ان يكشف الباحث عن ماهية «قصيدة القناع» وجمالياتها يروح يتعقب تبلور بعض النماذج الشعرية المبكرة في حركة الشعر الحر متوصلاً الى استنتاج مفاده أن قصيدتي بدر شاكر السياب «تموز جيكور» و«المسيح بعد الصلب» هما البداية الناضجة الأولى، والمميزة أيضاً، لفكرة قصيدة القناع» [11] وهو أمر لانوافقه عليه كل الموافقة. فنحن نرى أن البياتي يظل هو الرائد الحقيقي لقصيدة القناع» ولقد سبق لنا وأن درسنا ذلك بأستفاضة في دراستين الأولى منهما نشرت في مجلة «الكلمة»

عام 1969، وكانت بعنوان «وجه البياتي عبر قناع الخيام»[12]، والثانية منهما نشرت قبل أقل من الثلاثة أعوام في مجلة «الاقلام» تحت عنوان «القناع الدرامي والشعر[13]». وفي الحقيقة فقد خيل لي أن بعض الاستنتاجات والأحكام التي سبق لي وأن بلورتها حول توظيف القناع قد تسللت الى بحث الصديق محسن أطيمش دون ان يفطن الى ذلك. ولااريد أن أشكك هنا بأمانة الباحث العلمية، فهورجل فوق مستوى الشبهات ويمتلك قدرة جيدة على الرصد والتقصي، الا أني أعتقد أن موضوعة القناع لم يسبق لها وأن لفتت أنتباه النقاد بشكل جدي قبل نشر دراستي الأولى على الاقل. ولذا كان من الانصاف الأشارة الى فضل تلك الدراسة عند التصدي لمصطلح جديد مضاف الى حصيلة القصيدة العربية المعاصرة.

(4)

يكرس الباحث الفصل الثالث من كتابه لدراسة «الأسطورة والرمز» فيشير الى أن قضية الرمز والاسطورة تعد احدى الانجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة[14] والباحث يلتقي هنا برصد جماليات الظاهرة فقط بل يكشف عن الارضية التاريخية والاجتماعية والسياسية التي دفعت بهذه الظاهرة الى فضاء القصيدة الحديثة، وهوفي هذا الفصل يكشف عن إمكانات النظر النقدي الأجتماعي اضافة الى امكانات النظر الجمالي.

والباحث يوفق الى كبير في تقصي أسباب غياب الأسطورة في التجارب الشعرية العراقية قبيل مرحلة الشعر الحر، وكشف عن العوامل السوسيولوجية والثقافية التي دفعت بالشاعر الجديد الى التوجه الى عالم الأساطير والرموز منذ ظهور حركة الشعر الحر، وهو خلال ذلك يفند الكثير من الاوهام والتصورات الخاطئة حول الاسباب التي دفعت بالحركة الشعرية نحو هذا المنحى. ويتيح الباحث لنا فرصة التعرف الى المستويات المختلفة التي تعامل بها الشاعر العراقي مع الرمز ابتداءاً من التضمينات والاستعارات الساذجة وانتهاءاً بتبلور البنية الأسطورية المتكاملة في الشعر. الا أننا قد لاحظنا أن جهد الباحث الأساسي قد أستنزف في دراسة تجربتي السياب والبياتي فقط، وأهمل الكثير من التجارب المهمة الأخرى، أو مر بها مروراً عابراً. هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى، فقد كنا نأمل أن يكرس هذا الفصل لدراسة محوري



الشاعر يوسف الصائغ

«الاسطورة» و«الرمز» بمستوى واحد الا اننا قد لاحظنا أن الباحث قد صرف جل إهتمامه لملاحقة توظيف الأسطورة في الشعر بينما لم يعر الا اهتماماً طفيفاً لتوظيف الرمز. بل يمكن القول أن هذا الاهتمام كان بنسبة 4 : 1 فقط كما لاحظنا ان تناول الباحث لمسألة الرمز قد ظل شديد الصلة بالرمز الأسطوري ذاته، ولم يتحرر عنه الا في حدود ضيقة، ونحن نرى أن موضوع توظيف الرمز والترميز من الموضوعات الدائمة الخطورة في التجربة الشعرية، بل يمكن القول بأنه اكثر خطورة وأهمية من توظيف الأسطورة نفسه. فما دامت القصيدة الجديدة قد نحت منحى يبتعد عن التقريرية والمباشرة وأنتهجت نهجاً ايحائياً ورمزياً، فان الرمز الشعري يكون له ثقله الخاص في مجموع التجربة الشعرية. وفي هذا يقول الدكتور عز الدين اسماعيل «وطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة، تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة، في علم الديانات والانثروبولوجي وعلم النفس، وعلم الاجتماع وعلم اللغة نفسه»[15].

كما نجد أنفسنا نختلف مع الباحث في بعض الأستنتاجات التي توصل اليها، ومنها اعتقاده بأنحسار[16] موجة التوظيف الاسطوري وابتعاد الشعراء الجدد الذين أعقبوا السياب والبياتي عن اللجوء الى الأسطورة، والتفسيرات التي قدمها لتأويل هذه الظاهرة. ونحن نرى ان الظاهرة لم تنحسر وانما أتخذت أشكالاً وتنويعات مغايرة. فتجارب حسب الشيخ جعفر مثلاً والكثير من تجارب الشعراء الشباب الذين ظهروا في السبعينات تؤكد استمرار هذا الأتجاه. كما لايمكن ان نتفق مع الباحث في استنتاج آخر يتعلق بأنكفاء الرمز الشعري في السبعينات وحلول الصورة الشعرية بدله فها هويعلن عن نهاية الرمز الشعري فيقول: «ومن تلك الأمثلة، على قلتها، يتضح لنا ان الرمز الشعري بات خاصا

جداً، ولعل الجيل الجديد جيل السبعينات ـ لان الثمانينات قد بدأت ـ سيؤكد لنا اليوم بعد الاخر غياب قضية اسمها الرمز الشعري ليحل بدلها تماماً الصورة الشعرية التي عمادها المجاز و الاستعارة» (١٧) فنحن نرى أن الرمز الشعري ملمح خطير لايمكن للقصيدة الجديدة أن تتخلى عنه، كما أن الميل للاهتمام بالصورة الشعرية لايتعارض مع الأبقاء على قيمة الرمز الشعري، بل أن العكس هو الصحيح. فتفاعلهما معاً، داخل التجربة الشعرية، كفيل بأغناء عالم القصيدة الداخلي جمالياً ودلالياً.

(5)

يخصص الباحث الفصل الرابع لفحص «لغة الشعر» حيث يبين الباحث أهمية اللغة في التجربة الشعرية ويكشف عن العوامل التي دفعت باللغة الشعرية الى التطور والميل نحو البساطة وتجنب التعقيد والمعجمية والتقعر. ويتوقف بشكل خاص أمام شيوع الدعوة الى الاقتراب من «لغة الحياة اليومية» مشيراً الى المتطلبات الواقعية الجديدة والى المؤثرات النقدية والشعرية العالمية ومنها دعوة ت. س. اليوت لاستخدام لغة الحياة اليومية في الشعر، ويناقش الباحث هذه الدعوة بحذر ثم يبين لمستويات المختلفة لاستخدام اللغة الشعرية، لدى الشعراء العراقيين، ويلاحظ ان السياب كان أقرب شعراء جيله الى المفردة العربية الموروثة، كما يرى أن البياتي هو أقرب مايكون الى أستلهام لغة الحياة اليومية، ويشير الباحث أيضاً الى ظاهرة تسرب بعض المفردات العامية الى بعض التجارب الشعرية.

ورغم أهمية الجهد المبذول في هذا الفصل، الا اننا لاحظنا أن الباحث يكاد أن يقتصر في بحثه للغة الشعرية على دراسة المفردة الشعرية أساساً، ولايمس الا مساً بسيطاً وعابراً الجوانب الاخرى من «لغة الشعر» التي تتمثل اضافة الى توظيف المفردة في الانماط المختلفة، القديمة والمستحدثة للتراكيب اللغوية والنحوية، والكشف عن مواطن الضعف والركة واللحن وتحليل الجملة الشعرية والتمييز بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة، والتعرف الى الجمل البسيطة والجمل المعقدة ومناقشة كيفية توظيف استخدام الصفات والظروف والحال، أضافة الى كيفية توظيف الجمل الاسمية والفعلية والتراكيب اللغوية والنحوية المترجمة وغير ذلك من دقائق اللغة الشعرية.

أن الباحث هنا يكاد يكرر الخطأ الذي يقع فيه الكثير من الباحثين الذين يختزلون لغة الشعر الى دراسة وضع المفردة فقط بحيث يكاد البحث ان يستحيل في اغلبه الى بحث في المعجم الشعري Paetic Diction اكثر من كونه بحثاً في اللغة الشعرية بمعناها الواسع.

وتتأتى أهمية اللغة الشعرية من كونها جزءاً مهماً من الثورة الشعرية ذاتها فما دامت اللغة هي أداة الشاعر ووسيطه التعبيري، فلا بد وأن تحمل روح أية ثورة شعرية وتعبر عنها ضمن بنيتها الداخلية. ان تشقق قشرة الشعر التقليدي يعني بالضرورة تشقق اللغة الشعرية أيضاً. ولذا لم يكن لجوء الشاعر الى اللغة الشعرية الجديدة ـ والتي تستلهم لغة الحياة اليومية باطارها الواسع ـ مجرد ترف أو مجرد واحد من الأختبارات الممكنة أو المتاحة أمام الحركة الشعرية، بل كان تعبيراً عن ضرورة تأريخية أملتها طبيعة الثورة الشعرية ،ورغم ان العلاقات الجدلية التي تحكمت في مثل هذه الثورة هي من التعقيد بحيث لايمكن حصرها في عامل واحد ـ كاللغة فقط كما يفعل البعض ـ الا أن ماطرحه ت. س. اليوت حول العلاقة بين الثورة الشعرية وتغير اللغة يحمل الكثير من المشروعية، فأليوت يرى أن سبب حدوث الثورات المتكررة في تاريخ الشعر، يعود الى تخلف اللغة الشعرية وجمودها عن اللحاق بلغة الحديث مما يدفع بالشاعر الى تفجيرها وتثويرها ومن ثم مواصلة تحقيق ثورات شعرية جديدة وهو يقول«ومن هنا ايضاً ندرك سبب حدوث الثورات في تاريخ الشعر، فان لغة الحديث اليومي التي يستعملها الناس لاتقف جامدة بل هي في تغير، فتقوم حركة جديدة في الشعر تدعو الى أقتراب الشعر من هذه اللغة وتنجح هذه الحركة، ويقوم أنصارها بتدعيم اللغة الجديدة وارساء تقاليدها وابلاغها درجة النضج والصقل والكمال. ولكن لغة الحديث اليومي مستمرة في التغير، حتى يجيء وقت تكون فيه قد ابتعدت مرة أخرى عن لغة الشعر التقليدية، فيحتاج الشعر الى ثورة جديدة، وهكذا دواليك (18)

واذا كنا نتقبل الكثير مما يطرحه اليوت هنا، الا اننا نطرح في الوقت ذاته احترازين أساسيين: الأول يتمثل في رفض هذه النظرة الأحادية لتفسير اية ثورة شعرية، اذ أن جوهر الثورة الشعرية يكمن في مجموعة متشابكة من العوامل الموضوعية والذاتية تبدأ بالواقع الاجتماعي وتنتهي بالتغيرات الثقافية والفكرية مروراً بوعي الشاعر والعصر وتغير طرائق النظر والتفكير، أما الاحتزاز الثاني في دلالة

«لغة الحديث اليومي» التي يتحدث عنها اليوت. فنحن نعرف ان لكل لغة قانونها التطوري الخاص، واذا كان القانون التطوري للغة الانكليزية يمر عبر «لغة الحديث اليومي» أو لغة الكلام المحكي، فأننا ـ بالنسبة للغة العربية، نعني بذلك التطور الطبيعي الحاصل داخل اللغة العربية الفصحىٰ (لغة الكتابة) والمتطلبات الملحة التي تستلزم تطورها في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع العربي وأقترابها من الحس الشعبي والمستوى الفكري واللغوي لدىٰ الناس. وبالنسبة للمرحلة الراهنة نعني ميل اللغة نحو البساطة والابتعاد عن التقعر والتعقيد وتصيد المفردات المعجمية الغريبة شريطة أن لايؤدي ذلك الىٰ الهبوط بطاقة اللغة التعبيرية والرمزية وأن لايخل ذلك بأطارها التركيبي والنحوي العام.

ونستطيع ان نلمس صدىٰ هذا الاتجاه في اغلب التجارب الشعرية المعاصرة وفي الكثير من الكتابات النقدية العربية. وربما تبدو دعوة أدونيس المتكررة «لتثوير» اللغة من اكثر الدعوات تأثيراً فهو يرىٰ أن الشعر يصبح ثورة على اللغة [19] وفي هذا يقول «ان الشاعر عامل من عمال الثورة. لكنه يعمل باللغة. اللغة اذن هي أداته الثورية. وكما ان العامل الثوري ينقض بالعمل الثوري بنية الحياة الاجتماعية الماضية فأن دور الشاعر هو ان ينقض باللغة الثورية بنية الحياة الشعرية الماضية» [20] الا أن أدونيس [21] يقدم استدراكاً مهماً يقول فيه «غير ان عمل الشاعر هنا لايجوز أن يعني ماذهب اليه الشكليون الجماليون الذين قصروا همهم علىٰ حروفية اللغة، علىٰ الجرس الخارجي والتآلفات النغمية او اللفظية. وأنما يجب ان يعني غسلها من الداخل وتفجيرها وشحنها بدفعة ثانية، ببعد جديد، بلهب آخر، يجب ان يعني بتعبير، شحنها بقوة فعالة تبدو معها كأنها تخلق للمرة الاولى [22]».

وهكذا نجد أن دراسة مسألة «لغة الشعر» هي مسألة في غاية الخطورة ولا يمكن أن تستبدل بدراسة «المفردة الشعرية» فقط واهمال الجوانب البنيوية والسمانتيكية والتعبيرية للغة الشعرية. وأضافة الى ماتقدم فأن اي بحث في هذا الميدان يجب ان يميز بين لغة الشعر، ولغة النثر والتمييز بين اللغة الانفعالية واللغة الرمزية بالمستوى الذي طرحه مراراً ناقد معاصر كريتشاردز [23] Richards مثلاً.

وفي تقديري ان بمستطاع الباحث المعاصر أن يفيد من تراثنا النقدي، ومن المعطيات والدراسات النقدية واللغوية في الأدب العالمي من جهة اخرىٰ لاغناء موضوعة «اللغة الشعرية» فلقد نجح النقد اللغوي العربي الموروث في الغوص الىٰ أدق وأصغر التفاصيل الخاصة بالبنية اللغوية والنحوية للغة الشعر.

ورغم أن الكثير مما جاء في هذا الميدان قد سقط أسير النظر المنطقي والفلسفي والبلاغي وأبتعد عن الحساسية النقدية والفطرة الأدبية، وأن جوانب أخرى فيه تنتمي الىٰ جوانب اخرى كالصورة الشعرية وموسيقى الشعر، فأن جوانب مهمة أخرى بمستطاعها أن تضيء منهج الناقد العربي المعاصر، كما ان الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة في الادب العالمي قد نجحت في تفكيك اللغة الشعرية الى ادق مكوناتها المكرسكوبية، وهي أيضاً اذا ما اخذت بوعي وتبصر ـ قادرة علىٰ ان ترفد التجربة النقدية في هذا الاطار.

ولا يمكن أن نتهم نقدنا العراقي بالقصور الكامل في هذا المضمار. فنحن نمتلك مجموعة متباينة من المساهمات المتفرقة التي لايمكن اغفالها كلياً، اذ لايمكن أن نتجاهل قيمة الجهد اللغوي والنقدي الذي بذله الدكتور ابراهيم السامرائي في كتابه «لغة الشعر بين جيلين» والذي درس فيه تطور الاستخدام اللغوي لدىٰ عدد من الشعراء العراقيين كالكاظمي والزهاوي والرصافي والشبيبي والصافي أضافة الىٰ دراسة لغة الشعر لدى عدد من ابرز ممثلي الشعر الحر أمثال السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري، كما أستطاعت نازك الملائكة في بعض فصول كتابها «قضايا الشعر المعاصر» وبشكل خاص في الفصل الموسوم بـ «الناقد العربي والمسؤولية اللغوية» أن تمس بعض الجوانب الخطيرة من هذا الموضوع. أما يوسف الصائغ فقد مس هذا الجانب دون أن يتوسع فيه وركز انتباهه علىٰ تناول توظيف المفردة، بل أن اشارته الىٰ التراكيب اللغوية، كان يتسم بالنظر اللغوي وهو مثله في ذلك مثل الدكتور محسن أطيمش ـ لم يحاول ان يكشف عن القيمة الدلالية للتوظيف اللغوي وربما يعد بحث الدكتور علي عباس علوان «تطور الشعر العربي الحديث في العراق» استثناءاً في الكثير من جوانبه من هذا التعميم. فلقد حاول الباحث في الكثير من المواطن دراسة البنية اللغوية بمعناها الواسع والكشف أيضاً عن القيمة الدلالية والمعنوية كما لايفوتنا أن نشير الى جهد مالك المطلبي في «التراكيب اللغوية» ومع ذلك فنحن لانريد أن نقلل من قيمة الجهد العلمي الذي بذله الدكتور محسن أطيمش في أستقراء الكثير من النصوص والشواهد الشعرية

المختلفة من أجل بلورة النتائج القيمة التي توصل اليها في هذا الفصل.

(6)

يمكن اعتبار الفصل الخامس الخاص بالصورة الشعرية من أمتع فصول البحث وربما لايضاهيه في الخطورة والأهمية سوى الفصل السادس والأخير المكرس لدراسة (موسيقى الشعر) يقدم لنا الباحث في هذا الفصل صورة عريضة بانورامية للشعر العراقي في تمسكه بتوظيف الصورة الشعرية. ويكشف لنا الباحث في الصفحات الأولى عن نزعة الشاعر الحديث - في بدايات تجربته - للأ فادة الواعية من الصورة الشعرية الموروثة، سواء كان ذلك عن طريق المحاكاة أو التضمين أو الأستعارة. ولقد وفق الباحث في تقديم سلسلة من الموازنات الذكية بين بعض الصور الشعرية الموروثة والصور الشعرية لدى عدد كبير من شعرائنا المعاصرين. الا أن مايؤخذ على هذه الصفحات انها سرعان ماتنهمك بعملية الموازنة دونما مقدمة نقدية وافيه تحدد معنى الصورة الشعرية وطبيعتها ودلالتها، بل لاحظنا أن الباحث قد أرجأ مثل هذا التناول الى مقطع لاحق في سياق الفصل وربما نجد عذراً للباحث في كونه شاء أن يلاحق تطور الظاهرة تأريخيا منذ بواكيرها الأولى الا أننا - وللاسف - لم نلاحظ محاولة الباحث لتكوين مفهوم عصري للصورة الشعرية، واكتفى - أو كاد - يحصر «الصورة الشعرية» ببعض الصيغ البلاغية التقليدية كالتشبيه والاستعارة والمجاز وما الى ذلك. ويبدو أن الباحث هنا قد أقتفى أثر الدكتور جابر عصفور في كتابه «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي» الذي اكتشف غياب المفهوم المعاصر للصورة الفنية في تراثنا النقدي والبلاغي فأكتفى بدراسة بعض المظاهر البلاغية التي أشرنا اليها تواً. الا أن الباحث حاول من جهة أخرى أن يكشف عن تغير معنى الصورة القديمة لدى الشاعر الجديد وحملها دلالة جديدة، وأشار الى الروافد التراثية والحضارية والثقافية والحياتية التي أسهمت في تكوين الصورة الشعرية الحديثة، وهو في ذلك يقدم لنا موازنات ومقارنات ممتعة ونابهة لحشد هائل من الصور الشعرية المتباينة.

ورغم ان الباحث يشير أشارة بسيطة الى بداية ظهور «الصورة الجديدة» تأثراً بانجازات الشعر العالمي، الا أنه سرعان مايعود الى زاوية النظر التقليدية للصورة الشعرية. ويخيل لي أن الباحث ذاته ظل ينظر بنوع من الحذر والتشكيك - ان لم نقل عدم الفهم - تجاه هذه «الصورة الجديدة» وهو عندما يشير الى بعض هذه الأراء، فأنما يتجاوزها بنوع من الاستخفاف الخفي. وربما يكفي هذا المقطع للتدليل على ذلك «وذهب الذين درسوا أنواع وأنماط الصورة الشعرية مذاهب شتى وتحولت الصورة بين ايديهم في أحيان كثيرة الى تقسيمات وتفرعات وصفات، منها العنيف والكثيف والجذري والمتوسع والغزير. ومنها الصورة السمعية، والشمية، والذوقية واللمسية، ويمكن بدورها أن تنقسم تبعاً للحرارة والبرودة والنسيج . . .»[24] ثم يستخلص الباحث نتيجة مفادها «ان الانهماك في تقصي مثل هذه الصفات قد يضيع على الباحث جهده في تتبع الصورة وملاحقتها على انها أداة مؤثرة في بلورة الأفكار والمواقف والحالات التي تثيرها القصائد»[25] ولهذا فهو يكتفي بتقسيم الصور الى نمطين «صورة فاعلة أوغير فاعلة، موظفة أوغير موظفة»[26] وهو تقسيم يذكرنا بتقسيم سي. دي لويس في «الصورة الشعرية» الذي يذهب الى الصورة الشعرية اذا اما كانت مستخدمة جيداً فأنها تكون فعالة[27] كما «تعتبر الصورة تافهة فقط عندما لاتسهم بأي شيء جديد تضيفه الى معنى القصيدة بصورة عامة»[28]

لقد كان بامكان الباحث أن يجعل هذا الفصل أنضج فصول البحث وأكملها لو أنه حاول ان يخرج من نطاق الحدود الصارمة التي أحاط بها رؤيته النقدية واذا ماحاول أن يتفهم عوامل التطور التي طرأت على مفهوم الصورة الشعرية وبالذات محاولة الخروج من أطار الالتزام بالصيغ البلاغية فقط كالاستعارة والتشبيه والمجاز، ويكشف الدكتور عز الدين اسماعيل عن سعي الشاعر الحديث لتجاوز البلاغة القديمة الى بلاغة اخرى من بلاغات التعبير اطلق عليها الصورة»[29] ويذهب ارشيبالد مكليش الى الحد الذي يدعو فيه الى خلق صور شعرية دونما حيل صرفية لأنه يرى «أن استعمال الصور يختبىء عندنا وراء الحيل الصرفية»[30] أني لاأدعو هنا الى اسقاط قيمة العناصر البلاغية وخاصة الاستعارة والتشبيه، ولكني أرى أن مفهوم الصورة الشعرية هو من الشمول والسعة بحيث لايمكن ان يقتصر على تشبيه محدودود مثلاً بل قد يشمل القصيدة بكاملها، كما أن الصورة الشعرية لايمكن أن تقتصر على الصور المرئية أو البصرية كما لايمكن ان تكون مرادفاً للتصوير الاعتيادي واضافة

الى ذلك فان الباحث المعاصر بحاجة الى التوقف امام البعد الدلالي للصور الشعرية لدى كلّ شاعر، وربط ذلك بالخيال الشعري بشكل عام.

(7)

الفصل السادس والأخير الخاص بـ (موسيقى الشعر) هو أخطر فصول البحث واكثرها جسارة على الأطلاق. ويكشف الباحث هنا عن قدرة فائقة على فهم دقائق البنية الموسيقية والايقاعية للقصيدة الجديدة، وهو يفعل ذلك مستعيناً بجداول وارقام احصائية، لاشك أنها أقتضت منه مجهودات كبيرة جديرة بالتقدير.

والباحث لايدرس هنا البنية الموسيقية للشعر الجديد كشيء مستقل وموجود لذاته بل عبر محاولة الكشف عن البعد الدلالي لهذه البنية الموسيقية أومايسميه بالترابط بين البناء الموسيقي للقصيدة وبين المضمون، وهو هنا أنما يعود لوضع خطته المنهجية التي أعلنها لنا في مقدمته موضع التطبيق، والتي قال فيها بأنه ينوي دراسة موسيقى الشعر «في محاولة للاجابة عن السؤال الذي ظل معلقاً أبداً دون أن يجد جواباً مقنعاً، أومحاولة ناقدة جادة. والسؤال هوكيف تتأثر موسيقى الشعر بالموضوع الشعري، كيف تتغير تبعاً لتغير الانفعال والى أي مدى يرتبط الايقاع الداخلي لموسيقى القصيدة كوحدات ايقاعية اوتجانسات صوتية بتغير انفعال الشاعر بالحدث، بالمضمون، بالمواقف المختلفة، بطريقة الأداء»[31].

وهذا التخطيط هو الذي حدا به - كما يبدو للاقتصار على تناول بعض جوانب التشكيل الموسيقي للقصيدة الجديدة، فهو على سبيل المثال، شخص خمس ظواهر موسيقية هي «التداخل» و «والتنوع» و «والتناوب» و «التدوير» و «الاختلاط» الا أنه يكتفي بالاقتصار على دراسة ظاهرتين فقط هما: «التنوع» و «التدوير» أضافة الى دراسة الايقاع الداخلي لانه يرى ان هاتين الظاهرتين تتيحان للباحث فرصة تلمس الترابط بين البناء الموسيقي للقصيدة وبين المضمون، اما الظواهر الثلاث الأخرى التي تجاوزها فيشير الى أنه ليس ثمة مايؤكد ارتباطها بالمضمون. ويعود الباحث في صفحات تالية لاتخاذ موقف مماثل عندما يوازن بين الوزن والايقاع يتوصل فيه الى قناعة مفادها بأن «العلاقة بين الوزن الشعري والانفعالات والمضامين غير واضحة أومؤكدة بشكل علمي الى الآن»[32] لذا فهو يكتفي بدراسة الايقاع في الشعر او بشكل ادق دراسة الجوانب الاساسية من الايقاع، وبشكل خاص تلك التي تتعلق بمدى التغيير الحاصل في التفعيلة الأصلية، أي بما طرأ عليها من زحافات وعلل، أما المسالة الأخرى التي درسها فتتعلق بكيفية توظيف حروف المد في البناء الايقاعي[33].

ويمكن أن نلاحظ هنا أن أفكار الباحث على دراسة التوازي بين البنية الايقاعية والبعد الدلالي والمعنوي أنما يذكرنا على الفور بالمنهج الذي طوره الدكتور كمال ابو ديب والذي تجلى في كتابيه «في البنية الايقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن»[34] و «جدلية الخفاء والتجلي - دراسة بنيوية في الشعر»[35] وفي عدد من الدراسات التطبيقية، ومنها دراسته لأحدى قصائد البياتي والتي نشرت قبل سنوات في مجلة «الاقلام»[36] واذا كان أبو ديب قد حاول تجاهل دراسة الاوزان والبحور الشعرية وأعتمد البنية الايقاعية منطلقاً في ذلك عن وعي سبق وتخطيط مقصود، فأن محسن أطيمش لايعلن ذلك صراحة، بل هو يكتفي بالقول بأن ليس ثمة مايؤكد وجود علاقة بين الوزن الشعري والمضمون، ولذا يبيح لنفسه حق الاكتفاء بدراسة الأساس الايقاعي للقصيدة.

والواقع أن الالتفات الى أهمية الايقاع - وأساساً التفعيلة ليس بجديد على النقد العربي الحديث فالكثير من الدراسات الحديثة قد لفتت الأنتباه الى ذلك، بل أننا نجد في النقد الأدبي العراقي بعض الاشارات الى ذلك ومنها محاولة الدكتور علي عباس علوان، وأشارات يوسف الصائغ، بل أن الدكتور صفاء خلوصي[37] سبق له وأن التفت الى ذلك في الخمسينات في المقدمة التي كتبها لديوان «من شفاه الحياة» للشاعر حسن البياتي عندما حاول ان يربط بين تغير ايقاع التفعيلة وبين القيمة الدلالية، الا أن دراسة الدكتور محسن أطيمش تظل اكثر الدراسات شمولاً وجرأة في تناول هذا الجانب.

لقد وفق الباحث في تحليل العلاقة بين البنية الموسيقية والبعد الدلالي لعدد كبير من القصائد، وكشف عن الأسرار الدقيقة التي ظلت مستعصية، ومن ذلك تحليله لقصيدة البياتي «مذكرات رجل مجهول» والتي حاول فيها ان يلاحق دلالة البنية الايقاعية، وقصيدة السياب «رؤيا في عام 1956» التي حاول فيها أن يكشف العلاقة بين البحر الموسيقى والمضمون أضافة الى تحليله لعدد

من قصائد حسب الشيخ جعفر وعبدالرزاق عبدالواحد. ورغم أن القارىء قد لايتفق كلياً مع الباحث في بعض أحكامه الا انه لايمتلك الا أن يعبر عن أعجابه بهذا الجهد، فعلى سبيل المثال، وجدت أن بعض أستنتاجات الباحث بعيدة عن الواقع، رغم طرافتها فهو يستنتج مثلاً أن هنالك علاقة وثيقة بين التدوير وعنصر الحكاية [38] كما يبالغ في أعطاء دلالات فكرية وعاطفية معينة لشيوع ظواهر موسيقية كالزحافات والعلل وقلة او شيوع أصوات المد، وما الى ذلك.

لقد كان جهد الباحث في هذا الفصل متميزاً، رغم أنه ابتعد عن الرصد التاريخي لتطور موسيقى الشعر الحر، وتعامل مع الظاهرة الموسيقية كشيء منجز ومتكامل، وعذره في ذلك، أنه كان قد أعلن بأنه لم يكن يهدف الى كتابة تاريخ لحركة الشعر، بل كان ينوي رصد الظواهر الفنية للشعر العراقي، وأظنه كان موفقا في ذلك الى حد كبير، رغم أنه كان - بحكم منهجه هذا - معرضاً للانجرار الى نقد جمالي - فني بحت، ويبدو أنه كان في الكثير من المواطن - يتنبه الى هذا الخطر، فيتدارك ذلك بمحاولة الربط بين البعدين المعنوي والفني والكشف عن بعض العوامل التاريخية والسوسيو - ثقافية التي أسهمت في بلورة وعي الشاعر العراقي خلال هذه المرحلة.

الهوامش:

* نشر القسم الاول من هذا البحث في العدد (11) 1983، والجزء الثاني في العدد (3) 1984

(1) «دير الملاك: «دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر» د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الاعلام - بغداد 1982.

(2) «تطور الشعر العربي الحديث في العراق - اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج» د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام، بغداد 1975.

(3) قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد ط: 1965/2.

(4) «الشعر العراقي الحديث: مرحلة وتطور» د. جلال الخياط. دار صادر بيروت، 1970

(5) «الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958» يوسف الصائغ مطبعة الأديب البغدادية - بغداد 1978.

(6) «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» د. عز الدين أسماعيل دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1967

(7) المصدر السابق، ص 5 - 6

(8) المصدر السابق، ص 6

(9) «دراسات في نقد الشعر» ألياس خوري، دار ابن رشد، بيروت 1979، ص 206

(10) «معالم جديدة في ادبنا المعاصر» فاضل ثامر، منشورات وزارة الاعلام 1975 الفصل الخاص بالحكاية الشعرية - ص 275 - 321

(11) «دير الملاك» ص 105

(12) «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» ص 265 - 272

(13) «القناع الدرامي والشعر» - فاضل ثامر، مجلة «الاقلام» بغداد العدد 10 - 11 - 1981 ص 73 - 85

(14) «دير الملاك» ص 121

(15) «الشعر العربي المعاصر» ص 196

(16) «دير الملاك» ص 155

(17) المصدر السابق، ص 165

(18) «قضية الشعر الجديد» - د. محمد النويهي، المطبعة العالمية القاهرة، 1964، ص 19.

(19) «زمن الشعر» - أدونيس (علي أحمد سعيد) دار العودة بيروت 1972، 20

(20) المصدر السابق، ص 178 - 179

(21-22) المصدر السابق

(23) «مبادىء النقد الادبي» أ. أ ريتشاردز ترجمة. د. مصطفى بدوي وزارة الثقافة الارشاد القومي - القاهرة 1963 ص 9، 332

(24) «دير الملاك» ص 264

(25) المصدر السابق ص 265

(26) المصدر السابق ص 265

(27) «الصورة الشعرية» سي. دي. لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وأخرون منشورات وزارة الاعلام، بغداد 1982 ص 61

(28) المصدر السابق ـ ص 61
(29) «الشعر العربي المعاصر» ص 133
(30) «الشعر والتجربة» ارشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي . منشورات دار اليقظة العربية، بيروت 1963 ص 73
(31) «دير الملاك» ص 9 ـ 10
(32) المصدر السابق ، ص 301
(33) المصدر السابق ، ص 302
(34) «في البنية الايقاعية للشعر العربي ـ نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن» بيروت 1974
(35) «جدلية الخفاء والتجلي ـ داسات بنيوية في الشعر» دار العلم للملايين، بيروت 1979
(36) «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر ـ دراسة بنيوية في شعر البياتي» د. كمال أبو ديب مجلة «الاقلام»، بغداد العدد (11) 1980، ص ـ 42 .
(37) «نقد الشعر العربي الحديث في العراق من 1920 ـ 1958» عباس توفيق، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1978 .
(38) «دير الملاك» ص 312

العزلة الموقوتة

خناثة بنونة

تقف أمام الزجاج وتنادي بما يشبه الهمس:

ـ أحمد؟

وكان وجه النهار قد برز، معتما، طافحا بظلال من ضباب قد يمطره، وحين ظل في صمته، أضافت:

ـ **ألم تسافر. أترى أن الجو قد منعك؟!.**

كان من الممكن أن يكون السؤال واضحا، يملك حدوده وكفى. ولو أنها كانت هي، لكانت أسئلتها أكبر من حجمها، من طولها وبعدها، ولكنها المعارك الخاسرة..

بقي بيدا عيناه مغروستان في السقف، بينما تتغير وضعية يديه من تحت رأسه الى جانبيه. أخيرا وقف، سار نحو المطبخ، يبحث عن الوقيد وأشعل لفافة، امتصها دون رغبة واضحة، وكان بسيره البطيء ذاك يتساءل.. يتطاول السؤال ليشمل أمسه . ولم يكن ليفصح، فلقد استهلكا معا ما بنياه، وهما أو واقعا: التغيير، البناء الجديد، والانتماء للزمن.

كان قد قال لها: وما العمل؟. وكانت هي قد خرجت مؤخراً من مرحلة الخطر، حيث سمح الطبيب لها بالاختلاط والحديث والتحرك. ولم يكن السؤال الا فلتة لسان فهويدري أنه بذلك السؤال، إنما يجعل سيزيف يخسر جولاته الاضافية، في الذات وفي الميدان، وأنه أيضا يطلق عليها مدفعاً قريباً.

شهقت ولم تجب. فبالامس نزفت دمعاً ودما، أدانت التفاصيل الصغيرة المؤسسات والبنى والهياكل والانظمة، أجرت مسحاً للساحة العربية وعشقت الطوفان، قالت: ان العالم يلغينا، فيجب أن نحاوره بنفس لغته: الدمار. ثم حاولت تكوين خلية للارهاب الاسود: فالموت لا يلغيه غير الموت، ثم سقطت.. قال الطبيب دون أمل: قد تنجو.. وحتى في الغيبوبة كانت الطائرات تضرب في أعماقها الخيام واللاجئين والهوية والخطوة البكر والتاريخ الجريح.

وقف أمام الزجاج وظل يدخن، وكانت عيناه تتحركان بلا تركيز، فكثير من أشياء هذا العالم قد نسفت، وهو يريد امتلاك أداة ما، لاعادة الحوار معها، وتذكر: سعيد وجدها في المخدر، وعبدالكريم في الانتحار، ونجيب في السياسة وعلي في البحث عن المطلق. وأنا؟..

أطلّ على قدمه وهو يسحق بقايا سيجارته بتؤدة، ثم رنا نحوها وهي تنفض ملاءة الفراش لتعيد طيها بحركة بطيئة. ظل يلاحقها ويتساءل: أهي هي؟!. وحين التقت عيناهما في نظرة، تذكرا معا أن سؤالا كبيرا بينهما لا يزال معلقا: ألم تسافر بعد، في الزمان

والمكان طبعا؟.

وضعت المـلاءة على جانب السـريـر وأخـذت تعلّق بعض الملابس، وحين انتهت من تعليق بعضها، عاودت الجلوس على مقعد قريب وغرست نظرتها في الاسفل. انه الزمن، يتباطأ، يثقل أويموت. وظلت كذلـك ولم تنتبه الا على صوت اصطـدام أوان بالمطبـخ، لقـد كان أحمـد يضـع ابريق القهوة على النار. رفعت نظـرة تالفـة، ثم حطتهـا على الجـدار المقابل، وبعد مدة غادرت جلستهـا الى الجـانب الايمن من الغـرفـة، وأزاحت الستـار عن النافذة المطلة على الاسطح المجاورة. ظلت نظرتها تسرح خلف الـزجـاج في البعيـد، بينمـا كان أحمد يمد نحوها فنجان القهوة. أمسكت به متمتمة، في حين رشف رشفة وهو قريب منها، ثم غادر الى المقعد نفسه وجلس.

مرت مدة والرشفات الحزينة تتبادل الشكوى والانين والصمت الحـزين والاسئلة المـوقوفة. وكان الجرح عبر أنينها ينكأ الابجدية الاولى للوجـود. أخـذت الاسطـح تتـلاشى، وأخـذت الرشفات تتبـاعـد، فضاع ذلك التناغم بين رشفتيهما، كما يضيع أي تناغم بيـن السـؤال والجـواب الى حد الان. سارت قليـلا ووضعت الفنجـان على كتـاب مغبر في جانب المكتب. أخذ ينظر اليها بين التمعن والاستغراب في عدمه، وأخير ينفض رأسه في حضنه بعد أن رمى آخـر جرعـة في حلقـه، ثم وضـع يده بفنجانها على ركبته اليمنى. أزاحت برجلهـا شبشبـه الـذي لم يلبسه وغادرت الغرفة. سمـع صوت باب الحمـام يفتح ويغلق، ثم بعد حين هسهسة ماء المضخـة ينـزل ببطئ ثم بسـرعة. وقف وتحرك، وعند باب الغرفة وقف، ثم استـدار وركـز عينيه على باب الحمام، كان يدرك معنى حركتهـا وكـان يتعذب. من قبل جهراً بالحنين والجوى والعذابات الكبرى، وحين أحبا بعضهما فلأجل أن يحبا العالم، أن يبنياه مع الآخـريـن بهنـدسـة مغـايـرة، تعيـد توزيـع اللقم والابتسـام فيـه بالتساوي، وكذلك عرفا السجون بعد الاعمال السرية التي تقوض لتبنى، لكن. .

ظل صوت المـاء يأتي. مالهـا. ؟ انهـا عادة لا تتأخـر كثيراً في الاستحمام. ولأنها عذابه أو معناه، فقد كان يخاف عليها، يخاف جرأتهـا في الاتيان بعمل مجنون. سار بسرعة، وفتح باب الحمام وأطـل. كان رأسهـا مسبـلا الى الخلف والمـاء يسيـل عليـه وهي مغـمـضـة العينين، أحست بفعله ولم تجب، فأدرك أنهـا تطفئ اشتعـال الـرأس الذي لم يخمد بعد. ومن بعد، حين خرجت من باب الحمـام، ورأسهـا ملفـوف في شرشف أبيض ابتسم لهـا. تمددت على السرير قليلاً، فسألها:

ـ أتريدين شيئا؟.

تمتمت شاكـرة. فأعاد وضع المخدة الجانبية خلفها وسار ببطء نحو النافذة نفسها. .

بلغـه ضجيج الشـارع، فتذكر انتماءه السابق اليه، وتساء ل: أتراه في لا جدواه ذاتها يسير؟! ثم استدار على مهل وغرس نظرته في رفـوف الكتب التي تغطي أغلب جدران الغـرفـة وتألم: أيهمـا خدعني، الشارع أوهاته أم كل شيُ، بدءاً من علاقتنا مع بعض، ثم زفر. فتركت زفرته بللاً خفيفا على الزجاج. ولانه لم يكن يريد أن تبلغهـا منه شرارة اضافيـة، فقد استدار نحو السرير، فوجدها مغمضـة العينين أيضـا أتراها تمتنع أغلب الوقت عن الرؤية؟ لكن كيف تستطيـع أن تمنـع الـرؤية الداخلية عن التبلور والوضوح، ثم تمتم بأسى: وأين المفر؟.

وبغتـة زعق بوق الحـافلة مرتين، حتى جعله يستـرد وقفتـه والمكـان المـوقت واللحظـات الحبيسـة: الوطن. . الجحر الذي تتقلص أطرافه محيطا وخليجا ليصبح زنزانة محمولة في الداخل. سار نحـو الكرسي نفسـه وجلس، فأزّ المقعـد أزيزا متقطعا هزت رأسها على اثره، ونظرت اليه، وهي ترد له بعضا من بسمته.

«. . الجـو منعـك. . جو الغرفة أو الامة أو المؤسسات أو الاقتناع أو الادوات. . أي انتحار بطيء وخامل هذا؟!. . »

أزاحت الشرشف عن رأسها، وسرّحت شعرها بأصابع يدها اليمنى وهي تتكيء على اليد اليسرى، فبقي شعرها، كفكرها، غير مرتب.

وتابع يفكر: ولو سافرت. . نلتقي نحن، بعض أفراد الخلية. . نقـول، بل ماذا نقول؟! فالارض تبتلع الاقدام قبل السير الخاطئ عليهـا ونحن نتشتت عبـر الجهات المرئية واللامرئية بحثا عن خطأ انساني غيـر مرتكب، لنسجله في التاريخ اللقيط، ثم نولم ولائم الدمع والحزن الارعن لضياع يوم الامل الموهوم. .

تمطت وهي تقف عنـد جانب السرير، فتسلقت نظرته جسدها الرشيق حتى التقت نظرته بيديها اللتين أسبلتا. كان فرحه بها فرحا أرعـن، فهـي الـخـصـب الـفـطـري الـذي يتأبى على موت الجمـوع: في شرايينهـا وفكـرهـا، وتستأسـد من أجل نسمة حياة جديـدة، ولـذلـك تسأله من الصباح لماذا لم يسافر؟ أكيد أنها غير مقتنعة بالسفر هذا، ولكنه على الاقل خطوة نحو الجديد. . جديد من نوع آخر، يمكن أن يفتح شقا في الجدار الاصم بين الانسان ومصيره. . ولان الاكتساح في الميدان والشوارع والبيوت والنفوس والعقـول، ولان الخيـوط تشـابكت ثم تمزقت. . ولان نوحـاً لم

يصنع سفينة بعد، ليحمل البذرة المرتقبة للخلق الجديد. . ولأن اللغة ارتطمت على سفح الهزيمة العاتي، فانها لم تعد السؤال عليه: لماذا لم يسافر. . في الذات وفي الوطن؟. . كان يعرف صمتها ود معها، كما يعرف نقاشها الحاد في الجلسات السرية وهي تدافع عن الاختيار المتطرف.

وفاجأه صوتها وهي تنادي أيضا:

ـ أحمد؟

فانبعث، وتوجه نحوها، فوجدها تطل من باب المطبخ:

ـ أتأكل شيئا؟.

فبحث عن لسانه واجاب:

نعم، لو سمحت.

ولأنه كثيرا ما أكل من يديها وجموحها وتوقها الارعن للتغيير، فانه كان مسؤولا أمامها: الانثى والوطن. . فعليه أن يفعل شيئا. .

أن ينقذ ما تبقى. . وأن يطرق أبوابا ويكسر صمتا ويحرر حركة ويسمع أصواتا. . لذلك حين وقفت عند باب المطبخ وانتبه لها وهي مستغرقة في التهيؤ، تصور انكبابها واستغراقها المثالي فيما تصنعه، فأحس بأنه يخونها لو توقف، لذلك وضع يده على سترته المعلقة وأخذها ثم خرج. .

في أعدادنا القادمة

ـ ملفات خاصة ـ

بعد أن أصدرت (الأقلام) هذا العام ملفين خاصين عن جبرا ابراهيم جبرا والقصيدة السعودية الجديدة، تستعد لاصدار ملفين: الأول عن «حسين مردان في ذكراه»، والثاني بعنوان الشاعر العربي الحديث ناقداً.

الحوار في الرواية

جورج واتسن

ترجمة

عباس العويني

الحوار، كما يعتقد كل واحد منا الان، يفعم الرواية بالحياة، ويمثل ايضاً الحقيقة الرئيسة التي يمكن من خلال اكتشاف ماهية الرواية ومضمونها دون قراءتها كلها. ويشكل تقييم الحوار قبولاً واسعاً للذوق العام. فهوتاريخ، على العموم، من التكرار المتزايد والايجاز، ينأى بعيداً عن الحواجز المنيعة لاسلوب الكلام الذي كان شائعاً في رومانسيات القرن السابع عشر، والذي مايزال خاضعاً بدرجة اوبأخرى لقواعد الخطابة الكلاسية، وليقترب من الاسلوب العادي ـ الرائج الذي يفضله كثير من القراء منذ أن بلغت الرواية سن الرشد.

ورواية تخلومن الحوار تماماً، مثل (مذكرات هادرين 1951 - (Memoires d ,Hadrien) لمارغريت يوسينار Marguerite Yourcenar تعتبر مثالاً نادراً في القرن العشرين.

ولما غدا الحوار في جذوته وسطوته، وانفصل طوبوغرافياعن نسيجه المتداخل مع النثر السردي، تطور وعبر اكثر من قرون ثلاثة نحو التعويمية buoyancy ليصل الاستثمار المتطرف كالذي آل اليه عند ب. ج. وودهاوس P. G. Wodehouse، حيث يكون الكلام مجرد كلمة واحدة اوكلمتين، وحيث يغدو تبادل الحديث منثوراً على الصفحة وكأنه الوشل الآخاذ، ليسحب القارىء الى الداخل ويهجم بالقصة بذات الوقت:

مددت يدي من تحت الأغطية السميكة، وقرعت الجرس لأيف.

«مساء الخير، يا إيف.»

«صباح الخير، ياسيدي.»

أدهشني ذلك.»

«هل نحن في الصباح؟»

«نعم، سيدي.»

هكذا تستهل رواية (قانون عائلة ووستر The Code Of the Woosters -1938 -): تكنيك يقرب من الدراما، وحيث التعليق السردي، رغم قصره (**أدهشني ذلك.**)، يعطي اطاراً بارزاً وانيقاً للحوار. انه التكنيك الذي تطور كمحصلة لتجربة طويلة، ولمجموعة اجيال من الروائيين. وهذه الفترة الطويلة تمثل قياس الكوابح التقليدية المتخذة ضد فسح المجال للحوار بأن يأخذ دوره العملي في الاعمال غير المصممة اساساً للمسرح. وسوف احاول ان ارصد الحوار، ضمن السياقات السردية، وطبيعة الكوابح التقليدية، واسلوب افولها البطيء ثم تساقطها:

تقسم عادة البنية الروائية الى سبعة انماط Modes، رغم انها تطبيقياً غير مقتصرة على ذواتها، وليس من المؤمل ان تستنفد كل الاحتمالات (ولأجل هذا سأعطي امثلة من استهلالات روايات لكي اقلل من تشويه التضمين النصي.)

1 ـ صوت الروائي Authorial Voice، حيث يتحدث الكاتب في شخصه، عارضاً فكرة اووجهة نظر مباشرة دون ان يلجأ الى عرضها من خلال شخوصه. يستهل صامويل جنسن Samuel Johnson روايته (راسيللا Rasselas) - 1759:

«انت يامن تستمع بسذاجة الى همسات الخيال، وتلاحق بشغف اشباح الأمل.. إصغ الى تاريخ راسيللا....»

المقطع طبعاً اعلاني وليس سردياً، وذلك هوصوت جنسن بالذات الذي يحذر من التفاؤل الذي يصدق بسرعة وبسذاجة.

2 ـ السرد الواضح Plain narrative، حيث يخبر احدنا ان شيئاً ما قد حدث:

«في أواخر ايام تموز من سنة ـ 185..»

تستهل رواية ترولوب Trollpe (ابراج بارتشيستر -1857 Barchester Towers) ب:

«استمـر التسـاؤل يثـار في كل ساعـة ولمدة عشرة أيام في المدينة الكـاتـدرائية لباتشيستر، فكان الجواب في كل ساعة مختلفاً، من سيكون الأسقف الجديد؟»

3 ـ **السـرد المـزخـرف** Coloured Nerrative حيث يفترض او يعتقـد ان يشـار الى شخصيـة (اوفي اغلب الأمثلة، الـراوي) بالضميـر الغـائب. ويتـوضـح ذلـك في روايـة (مـانـون ليسكـو Manonlescaut 1731 -) لبـريغـو Prvost ؛ او في رواية كونراد Conrad (قلب الظـلام Heart of Darkness) -1902 ؛ او في روايـة شارلـوت برونتي Charlotte Bronte جين اير (Jane Eyre) - 1847 والتي تبدأ بـ :

«لم يكن من الممكن التجوال في ذلك اليوم.»

وهذه العبارة استقراء للطقس، وعلى لسان السيدة ريد المشرفة على جين، الطفلة.

4 ـ الكـلام غيـر المبـاشـر الحر Style indirect libre أو Free indirect Speech، حيث تحتـوي الشخصيـة الكـلام في السـرد، حراًمن ادوات الـربـط، والفـوارز وكـل مايـدل على الكـلام المبـاشر مثل «قـال». وهــذا يتطلب عقليــة واسلوب الشخصيــة التي تبلورت وبـرزت الى الـوجـود، والتي قلمـا تفتتـح بهـا الرواية. الا ان دكنز Dikens، وفي قفـزة مذهلة، يحـاكي العـادات الكلامية لغرادغرند في بداية الفصل الثاني من رواية (الاوقات العصيبة ـ Hard Time. 1854):

«تـومـاس غرادغـرنـد، سيـدي. رجـل الـوقـائـع. رجل الحقائق والحسابـات. رجـل يتبـع المبـدأ القـائل ان 2 + 2 =4 ولا شيء اكثر. توماس غرادغرند، سيدي ـ وعلى نحو قاطع وبات توماس ـ تومـاس غرادغـرند. وبحوزته قاعدة وزوج من الموازين، وجدول الضرب في جيبه دوماً، سيدي، تراه مستعداً لوزن وقياس اية رزمة من الطبيعة البشرية.»

5 ـ الكلام غير المباشر Oratoin Oblique. تقدم افتتاحية (جين اير) مثـالاً توضيحيـاً يفشـل القـارىء المعـاصر في ادراك كنهها بسبب استخدام الكاتب الفوارز المقلوبة ـ التي كانت شائعة حتى اواخر القرن التاسع عشر:

عني، قد استغنت ومنحتني حلا من مشاركة المجموعة قائلة: «لقد تأسفت جراء عنها في ابقائي بعيدة؛ ولقد استمر ذلك الى ان سمعت من بيسي. . انني احـاول بشكـل جدي الحصـول على مزاج طفولي واجتماعي افضل. . يجب ان تعفيني من الامتيازات المقصودة للاطفال السعداء القنوعين.»



6 ـ الكـلام المبـاشـر Oratio recta، او الحـوار. تدخل (جين اير) وعلى لسان بطلتها، حواراً في هذه النقطة لأول مرة:

«ماذا تقول بيسي انني قد فعلت؟. . تساءلت.

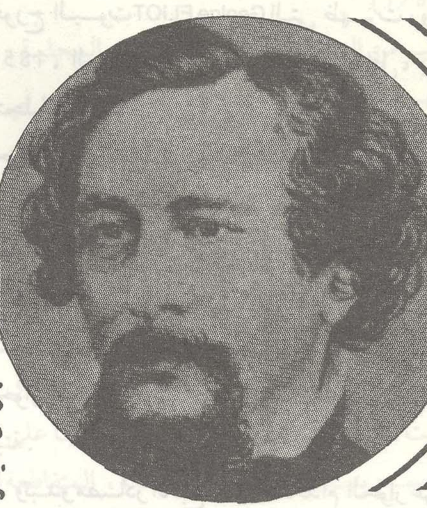
الـوصـف Description، وفي العـادة للاشخاص او الاماكن، حيث يهمـل التسلسـل الزمني للسرد لصالح التحليل. وكان ديكنز مولعاً بتقديم الشخصية ضمن دوامة من التفاصيل المرئية الدقيقة؛ وها هو السيد تيرفيدروب في (البيت المنعزل Bleak House) - 1853 :

«كـان رجـلاً مهـذبـاً سمينـاً عجـوزاً، ذا بشرة مصطنعة، واسنان اصطنـاعيـة وسبـلات اصطنـاعية، وشعر اصطناعي. كانت باقته مصنوعة من الفراء، وذا صدر بشكل حشوة منتفخة لسترته. . كان مضغـوطـاً ومنفوخاً، ومحشوراً في ملابس كثيرة، ومطوقاً باشرطة متنوعة، قدر ما استطاع الى ذلك سبيلاً. . . الجزء 14

ومن المعروف ان النمط الاول والسابع ليس من النوع السردي.

يكـون تطـور ونمـو الحوار في الرواية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وبشكل عام قصة تحرره المتواصل من العناصر الستة البـاقيـة. ففي الـرواية المبكرة، يشعر احدنا ان الحوار أخذ طريقة المتميـز في المعـالجـة، وكـان يصلح للمسرح اكثر من صلاحيته للروايـة ـ لذا فقـد احتـوى تركيبـاً جريئـاً او غير محتشم للاساليب Genres: يتوقع القارىء او حتى يطلب ان يهيأ لها مسبقاً وبرفق.

ولقـد شاع ذلـك الكبـح في الادب الفيكتـوري المتأخر، رغم ضعفـه. انـه يشـرح الاستهـلال في (جين اير) التي تتعدى السرد المـزخـرف (3) ويشـرف على الـوضـوح (2) ـ **«ليس هنـاك اي احتمال. . .»** كانت الدنيا وبلا شك تمطر وبقوة في ذلك اليوم في يور كشـايـر)، قبـل الـدخول الى الكلام المباشر (4) ـ **«عني، قد استغنت ومنحتني حلا من مشاركة المجموعة. . .»**



جارلس ديكنز

- عبارة ربما كانت قريبة من تلك التي قالتها السيدة ريد الى جين، ثم تتحول الى الكلام غير المباشر (5) واخيراً الى الكلام المباشر (6) مع تلميح جين الأول. وهذا يرضي الميل التقليدي للتقليل من استخدام الحوار. كما انه يركز على البطلة ذاتها، والتي مازالت طفلة هنا، سرد عال، كراوية ترفضه وبشدة تجاه حارستها ورفيقاتها المارقات.

ويمكن ملاحظة القفزة المفاجئة للحوار ـ أو، في مثل هذه الحالة، لفكرة ضمن الفوارز المقلوبة ـ في افتتاحية لويس كارول Lewis Carroll لروايته (اليس في بلاد العجائب Alice in wonder Land - 1865) بعد عشرين عاماً تالية، رغم انه الان حركة سريعة جداً بحيث تبدو كالضباب:

«بدأت أليس تشعر بالتعب من كثرة جلوسها قرب اختها على الجرف، لاتفعلان شيئاً: كانت تختلس النظر مرة او مرتين الى الكتاب الذي كانت تقرأه اختها، لكنه لم يحو صوراً او محادثة؟. «ما جدوى الكتاب اذن» فكرت أليس «دون ان يحوي صوراً او محادثات؟» «لا يحوي صوراً..» عنصر مجتزأ من الاسلوب غير المباشر و«المحادثات» كلام اليس الطفولي الذي يعبر عن الحوار. وكان القراء قبل 1865 وبزمن طويل يتوقعوان الحوار يأخذ حيزاً مستقلاً عن السرد، وليس ضمنه، لذا فاننا نرى ان أليس محقة في ان تشعر بالمقت تجاه الكتاب الذي لا يحوي حواراً.

وكان المفترض من الحوار، ضمن الرواية المبكرة، ان يقدم بشكل ألطف، اما في رواية القرن التاسع عشر فان الاستهلال بالحوار كان استثناء، وغالبا ما كان غير مألوف في القرن الثامن عشر، رغم انه. صار امراً شائعاً في القرن العشرين. ولم يكن اسلوباً راديكالياً من كنغزلي آميس Kingsley Amis حينما قدم روايته (جم المحظوظ Lucky Jim) - 1953، مبتدئاً بتعليق يقتطع حديث رئيس البطل العجوز والممل، الاستاذ ويلتش، ثم يترك القصة تدرك احداثها لما تبقى من الفصل الأول:

«لقد اقترفوا خطأ سخيفاً، مع ذلك،» قال استاذ التاريخ، وغارت ابتسامته، كما لاحظ ديكسن، تدريجياً تحت سطح تقاطيعه لحظة تذكر...»

ومن ناحية اخرى، ربما بدا مذهلاً في افتتاحية ستيرن Sterne لروايته (سفرة عاطفية Sentimental Journey) - 1768، التي قد تكون اول رواية اوربية تستهل بتعليق حواري؛ لكن كانت مكانة ستيرن حينئذ وبراعته الفنية قد ترسخت في (ترسترام شاندي - Tristam Shandy) ومقدمة (سفرة عاطفية)، كنهايتها، تقدم نوعاً من الانسحاق الذكي المصحوب بتشظ في كلا الطرفين لشىء ما:

- انهم يطلبون، قلت، ذلك الشىء في فرنسا بشكل افضل

- هل كنت في فرنسا؟ قال صديقي ملتفتاً نحوي بسرعة وبنظرة ملؤها الانتصار البالغ اللطف.

لينتهي بـ:

(... لذلك عندما مددت يدي، لا مست يد الفتاة.

وتتميز (سفرة عاطفية) بكونها اول رواية تبدأ بحوار، والرواية الاولى والوحيدة تقريبا التي تنتهي دون علامات ترقيم، وعلى الأقل في الانكليزية. ولم تبدأ اية رواية فرنسية بمثل هذا الاسلوب في القرن التاسع عشر. وبمنتصف القرن التاسع عشر، تعدد هذا النمط، وعلى الاقل في الانكليزية. فابتدأت رواية سوزان فيربيه Susan Ferrier (الزواج) ـ 1818 بـ:

«تعال الى هنا، ياصغيري.» قال الأيرل العجوز...

وابتدأ دزرائيللي (سايبل Sybil) - 1845 بحوار متبادل، ثم بعدها في (لوثر lothair). واجاز ديكنز لنفسه مرة، ومرة واحدة، في رواياته الاربع عشرة، رغم ان افتتاحية (الاوقات العصيبة) قد توصف على انها مونولوج لا اجابة له، والذي يخاطب به السيد غرادغرند مدرس المدرسة:

الان، ماريده، الحقائق لا تعلم هؤلاء الصبية، والبنات شيئاً سوى الحقائق..

وقد تبدو هذه الحالات شاذة في عصره اكثر مما تبدو عندنا الان. ويسود اعتقاد القرن العشرين ان هذا الاسلوب الافتتاحي اعتيادي: فقد استخدمه توماس مان Thoma mann في (بدنبرووكس Buddenbrooks) - 1901، روايته الاولى، ورونالد

فيربانك Ronald Furbank في رواياته الثلاث - 16 - 1915 . ولم تظهر ابان سنوات الحرب. الا ان ايفي كومبتن - بيرنيت Ivy Compton - Burnett ربما تكون الروائية المشهورة الوحيدة التي ابتدأت كل رواياتها الناضجة بهذه الطريقة.

لم يكن مسار الحوار سريعاً او متواصلاً. ولم تتخذ علامات التنقيط فيه او ترتيبه على الصفحة شكلها الصحيح لزمن طويل، فتمايلت بين رغبات الطباخ الفردية، وبضمنها الحرف المائل للدلالة على الكلام المنطوق، وحتىٰ الترتيب المسرحي الذي يذكر اسم المتكلم في بداية كل جملة كلامية - الشكل الذي شاع حتىٰ في رواية - الرسائل letter - Novel ، كما في رواية ريتشاردسون Richardson (كلاريسا Clariss) - 26 ,V - ولم يستقر التقليد الحديث في الانكليزية او الفرنسية حتى نهاية الثمانينات من القرن الثامن عشر، حيث وصل شكله الحالي: فاختار الفرنسيون النمط او الاسلوب الانكليزي السائد: فابتدأوا كل جملة كلامية بشارحة، كما في رواية ستيرن (سفرة عاطفية)، وتبنىٰ الانكليز اسلوباً واحداً من النظام الفرنسي: الفوارز المقلوبة. وبحلول 1880 صارت الشارحة، نمطاً فرنسياً، والفوارز المقلوبة نمطاً انكليزياً متميزاً؛ رغم ان جويس Joyce الكاتب الكوزموبولوتي الذي كتب في تريست Trieste وباريس، فقد فضل الشارحة الفرنسية في تعامله مع الحوار الانكليزي. الا ان أليس، لو قدر لها وعاشت قبل مائة عام، لما شعرت بأي شيء تجاه كتاب اختها الذي لم يحو اية محادثات، لأنه لم يكن شائعاً بدء اي كلام بسطر جديد قبل 1800 ؛ وان المحادثات، على اية حال، قد تطول لتبلغ فقرة كاملة او اكثر في ادب القرن الثامن عشر.

ولم يثبت تطور الحوار كمسير للسرد. وغالباً ما كان ريتشاردسون، كأي اديب ينتمي الى روائيي القرن الثامن عشر، يتعامل مع المشاهد Scenes التي تهتم القصة في توصيل العلائق بينها وبين الشخوص، وحيث تتوضح هذه الانتقالات بالحوار: ماذا قال لها، وماذا قالت له. الا ان نسبة الحوار غالباً ما تكون اقل، رغم ذلك، مما عليه بعد قرن اوقرنين، مع ثبات تلك الاشكال البدائية كالكلام غير المباشر. ويستخدم ديكنز الحوار بقوة كاملة، وكاسلوب اساس للسرد القصصي، بدء من روايته (اوراق بكويك The Pickwrick Papers) - 7 - 1836 لكن يبدو انه استخدمه في المواقف الكوميدية والحكايات الساخرة، وان بعض رواياته المتأخرة كانت استطرادية اكثر من الاولى. استخدمت جورج اليوت Geolge ELIOT التي ظهرت روايتها الاولى في 1859 ، الحوار بشكل اقل، وبحذاقة اقل، بما يتلاءم والتفكير التحليلي الاستطرادي؛ ورغم ان هنري جيمس Henry James قد تحرك تجاهه بشغف في التسعينات من القرن التاسع عشر، وإبان استحواذ المسرح عليه، وشجعت رواية (العصر الفظ - 1899 Awkward Age) في الوصول الى شكل درامي عند توكيدها على الحوار، وخطا بعد 1900 الى نمط مسرحي وحيوي أدنىٰ حيث امتلك السرد المزخرف مكاناً متميزاً في كتاباته. الا ان تطور الحوار عبر القرون، برغم كل الكوابح، فقد بدا شكلاً لا يقاوم البتة.

وتبدو مصادر الكبح ضد استخدام الحوار غريبة ساعة التفكير بها. ومن هذه السوقية Vulgarity : فقد استمر القراء المهذبون في تفضيلهم الكلام رفيع المستوىٰ، وحتى انهم كانوا يصرون عليه ولهذا السبب يحتاج الكلام «العادي» في ان يعذر كما اعذر ديفو Defoe كلام مول فلاندرز رغم ان روبرت شاليه Robert Challes قد استخدم حوارات واقعية بشكل استثنائي في احداث قصته Les ILLustres Francoises (الفرنسيات الشهيرات) - 1713 ، ولقد لام النقاد ماريفو Mariveaux لاستخدامه لغة المشادات العامية المتدنية في (حياة ماريان La Vie deMarianne) - 1741 - 1731 ، ودخلت اللهجة العامية، المصطلح المحلي للسوقية، اللغة الانكليزية وبشكل نادر قبل 1800 ؛ وفي كامل عنفوانها، كما في شخصيات يوركشاير التي جاءت بها الاخوات برونتي Br onte ، او في طريقة كلام الغرب West التي استخدمها توماس هاردي Thomas hardy ، الا انه حورها لكي لا تخدش الذوق العام المهذب. ويبقىٰ السؤال الى الان فيما اذا كان القارىء يرغب في ان تفسر في ذهنه وباستمرار الخصوصية في الحديث، اجتماعية كانت ام محلية ام شخصية بحتة.

قد تكون المحاولة جهيدة، حتىٰ وان كان التأثير غير بغيض. ان خطأ فاني بيرتي في (سيسيليا Cecelia) - 1782 ، وكما ذكره هوراس وولبول Horace Walple بذكاء في رسالة بانها كانت:

... خائفة جداً من ان ترص كل شخوصها الدرامية Personae Dramati ضمن سلوك معين، ومن انها لا تدعهم يلفظون مقطعاً واحداً بالمرة، الا مايجسد ذلك السلوك الذي يكون غير طبيعي البتة، وعلى الأقل في الحالة الحاضرة للاشياء، والتي يهدف الناس فيها لسدل الستار على عواطفهم المسيطرة، مؤثرين السمات المعاكسة بدلا من الوقوف طويلاً امام ميولهم.

(4 تشرين الاول 1782)

ولئن يبرع الكثير من الناس في اخفاء اصولهم المحلية، والشواذ في سلوكياتهم، فان الامر يغدو سخيفاً بالنسبة للروائي في استقصائها والبحث في اغوارها. وبعيداً عن كونها عناصر واقعية، فان الاختلافات في اسلوب الكلام تبدو غير شيقة وغير حقيقية. وانها بالتأكيد تسبب الضجر.

والمصدر الثاني هو الشك، ان لم يكن العداء، المرتبط بأصول الرواية الواقعية او المتخيلة، في الحقبة الكلاسية والقرن السابع عشر والفترة الرومانسية اذ تخضع مثل هذه الاعمال للذوق الادبي. وانها ليست، كما في المسرح تعتمد جذرياً على الحوار. وقلما تسمح بتبادل الاحاديث الحاذقة، المتقاطعة والاحاديث المسهبة لتدفع بالسرد الى الهجوم والتدفق، الا انها تفضل مثل هذه الاحاديث لتكون بمثابة عناصر ديكورية او تزيينية، بالضبط كمحافظتها على الذوق الادبي الرفيع للاسلوب ضمن الحوار. ولقد تحرر الادب الانكليزي، الذي كان اقل بذخاً من الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر من هذه العوائق بدء من ديفو. ولقد اهتم سموليت Smollett، المتحرر اساساً من استخدامه للحوار، في سبراغوار السايكولوجية فيه، سابقاً بذلك تشيخوف Chekhov أو هارولد بنتر Harold Pinter، وستيرن، ويلمح في احدى رسائله عن عادة غريبة لبعض الناس في «الاجابة التي تعني بالغرض» او «الاجابة باسلوب لا ينطبق والسؤال» معطياً مثالاً لشخص يسأل فيما اذا كان يعرف احداً اكثر شهامة وشرفاً من شخص آخر، فيجيب:

«ياالهي، كنت في جنازة امه» - (1 آذار 1754)

ذلك هو الحدس الحقيقي في كيفية نجاح التفكير او خيبته. الا ان الامر يتطلب اهمالاً معيناً في استخدام التذوق الادبي.

يكمن التطور التقني للادب في القرن الثامن عشر، الذي لم يتبين مثلما تبين في الحوار، في تنامي الثقة به بالذات، وفي النسيان التدريجي لجذوره. وبحلول القرن التاسع عشر، تنامى الطلب من اجل خلق البهجة. واوصى ترولوب من ان الكلام يجب الا يتعدى اثنتي عشرة كلمة. وعلى الصفحة المطبوعة ان تعوض عن فقدان التنغيم في الكلام الاعتيادي في الحياة او على المسرح، وما يبدو رقراقاً في الفم قد يبدو كالديك الرومي البارد فوق صفحة كتاب.

ان احسن حيلة هنا، والاصعب على الاطلاق، هو كتابة الاحاديث التي تبلغ اعتى درجات التنغيم في فكر القارىء. ولقد امتلك سموليت وريتشاردسون تلك الموهبة الفذة المرغوبة.

وتستخدم جين أوستن Jane Austen التي اعتبرت صامويل ريتشاردسون افضل كاتب لديها، الحوار من اجل التركيز الذكي للغة، وغالباً مانجحت في اقتصادها: **«هل يمكن ان يكون رجلاً عاقلاً، ياسيدي؟»** تسأل اليزابيث بينت عن أبيها، حال استلامها لرسالة السيد كولنز في (كبرياء وهوى) - 1813، والتي يجيب عنها السيد بينت برباطة جأش: **«لا ياعزيزتي، لا اعتقد ذلك. انني اجده خلاف ذلك تماماً.» (الفصل 13).**

وتكرار مثل هذه العبارات نعمة لأذن الممثل، حتى لأولئك القراء الذين لايمتلكون حساً مسرحياً: فمن اجل هؤلاء خلقت الروائية ذلك الحوار.

وليس مدهشاً، بعد ذلك، ان ينمو تذوق الحوار. وعرف سكوت Scott ان الحوار قد يسطح الاشياء. وقد كتب الى ناشره بالانتاين Ballantyne في شتاء 15 - 1814.

«انت تلومني في تقديم الحوار، الا انك لا تدرك ان الحوادث تتكشف فقط عندما تتدفق من فم الكاتب ذاته، وليس من افواه الممثلين.»

ومن الغريب حقاً ان نرى الروائي ينصح الناشر؛ فبالنسبة للعصر الفيكتوري كان الناشر في العادة هو الذي ينصح الروائي. الا ان سكوت، رغم عدم مهارته في تطبيق المبدأ، فقد تعلمه تماماً، يفرض الحوار النظام على الروائي من اجل الايجاز ويمنح لصفحاته الحيوية امام انظار القراء. لقد كان الحوار خمر الادب الفيكتوري. ذلك ما كان هنري جيمس بحاجة الى معرفته:

«لقد رأى احدنا نماذج صلدة من الادب، مكسوة جيداً كما يعتقد احدنا بطبقة تزيينية جيدة، لطخها الناشر والمحرر ليجعل منها (زلقة) في سبيل ان يجعلا معرفتها من قبل العامة سلسلة. «الحوار، دائماً الحوار»، سمعتهم يصرخون من الخلف البعيد: «لانستطيع ان نحشر الكثير منه، ولا نريد الافراط فيه...» وطالما كانت هذه النصيحة ترن في الاسماع.

ولقد صب شكواه في مقدمته لرواية (العصر الفظ)، محتجاً من إن الإنكليز، رغم حبهم للكلام الدرامي، لن يبتاعوا المسرحيات التي يفضلونها، كما يفعل الباريسيون. ويتناقض ادبه المتأخر، وخصوصاً ذلك الذي بعد 1900، بين النثر العالي الثقافة للسرد المزخرف او الموضوعي وبين الحوار العامي المزين بالاسهابات او الدوران حول المعنى عوضاً عن «قال» او «قالت» التي شعر انهما عاميان بشكل بغيض. وغدت التعابير، مثل «غامر» و «خاطرت»،

تشكـل تقليدات جيمسية Jamesian وتصعد في ادبه اللاحق لتغدو مؤثراً اكبر: الفصل الحاد بين صوت الروائي المهذب، وتلميحات شخـوصـه العـاميـة؛ والتي تعمـل كلهـا في تعـزيز حس القارئ وادراكه لذكاء الخالق الراقي وسموه على كائناته المتساقطة.

وبحلول القـرن العشـرين لم تعد هناك حدود تقيد الروائي في استخـدامـه للحـوار. ورغم ان دوره مايـزال ثانوياً نسبياً، فانه يبدو ضئيـلاً بالنسبـة الى سموليت وستيرن اللذين جعلا منه دافعاً رئيساً في تسلسل الحدث. قد يستعمل الحوار كوسيلة تزيينية متواضعة؛ اوكمـا في روايـات آيفي كومبتن ـ بيـرنيت، قد يملأ الحبكـة Plot ليغتصب الادوات الاعتيـاديـة للنثر السردي. ولو كان الحوار جوهر الـدرامـا، فان الـروايـة الان تبدو درامية او غير درامية حسب مشيئة الـروائي، الا ان القـارئ المعـاصـر سيبحث عن الحـوار بشكل اكبـر، شاء الـروائي ام لا: **«لا نستطيـع ان نحشر الكثير منه، ولا نريد الافراط فيه...»**

المصدر

The Story of the noveL
By george watson
- MACMILLAN - PRESS - LTP
1979
London

سنام الصحراء

فيصل عبدالحسن حاجم

عندما حرك الصبي الذي تشبه عيناه عيون الغجر جمرات النار في الموقد الصغير الذي صنع ببساطة من الطوب وسط الغرفة المقوسة السقف كقبة، وقد انفتح وسط القبة تماماً ثقب يطل على السماء كمدخنة، اقترح الصبي على ابيه ان يسد المدخنة بورق مقوى لكي يشعرا بالدفء في هذه الغرفة المرمية عند كتف الصحراء، منعه ابوه من ذلك معللاً بأنهما سيختنقان كجرذيين ويموتان دون ان يشعر بهما احد الا بعد ان يتعفنا، وقد بقيت هذه الصورة تلح على فكر الصبي كلما تطلع الى ثقب الغرفة. فكر لو أنهما سدا هذا الثقب، لما اصبحت الغرفة على هذه الدرجة من البرودة التي لاتحتمل، ومن جديد حرك الصبي جمرات النار الى جانب السمكة المخوزقة بملقط صدىء. كان الغريب يلتف بمعطفه ويرقب الصبي، ويسمع النهنهات الخفيضة التي يصدرها فرسه عند باب الغرفة التي يسكنها محّول القطارات. وفي الغرفة الصغيرة التي تبدو من الخارج كقبة قبر ولي من الاولياء أو مزار في قرية فقيرة وبعيدة تماماً عن المدن كانت رائحة السمك المشوي المنطلقة من ثقب الغرفة توقظ الحياة النائمة في الخارج، ويصل عواء غريب متقطع من الآفاق البعيدة. نظر الغريب صوب الصبي، كان يستغرب صمته، وعمله الدقيق المتأني في امساك الجمرات وتقريبها من السمكة بملقطه دون ان يحرق اللحم الأبيض الذي بدأ يتحمص شيئاً فشيئاً، وبأصابع نحيلة كان يخرج اقراص الخبز التي انتهى من شيّها في الصباح فوق نفس الموقد ليسخنها ايضاً بالقرب من السمكة التي كانت تنز دهناً يحترق بلهب ابيض يتوهج لحظة ثم يختفي متحولاً الى جمر اسود مختلطاً بالرماد. فتح الصبي باب الغرفة فدخل تيار هواء بارد. فلفّ الغريب معطفه حول جسده النحيل، لم يغب الصبي غير لحظة، وحينما عاد لحظ الغريب ان الصبي قد ملأ ابريق الشاي المسود بالهباب بالماء، ووضعه امام السمكة التي تشوى ببطء.

سأل الغريب: ـ

«ـ هل رأيت الفرس؟»

لم يعره الصبي اي اهتمام كأنما لم يسمعه ابداً، واستمر في تقليب اقراص الخبز، أو بتقريب الجمرات التي يعتقد انها زائدة عن الحاجة لشواء السمكة لجهة ابريق الشاي، وبصوت اعلى قال الغريب: ـ

«ـ الفرس في مكانها أليس كذلك؟»

رفع الصبي وجهه بأتجاه وجه الغريب، ولكنه عاد من جديد يهتم بأمر الجمرات، وبتقليب اقراص الخبز. كان الغريب يجلس في الزاوية ويستطيع ان يرى فرسه لو أمال جسده قليلاً الى اليسار وتطلع من خلل النافذة صوب الخارج، واذا امال جذعه الى اليمين لأستطاع ان يرى من خلال النافذة الأخرى اضواء البرج الخشبي المقابل للغرفة، والذي ينير المقاصّ الحديدية الضخمة، والقضبان الحديدية، والحصى اللامع، والمساند الخشبية، والجرذان الكبيرة الحجم التي يكشفها الضوء وهي تتنقل بحرية في الفسح المكشوفة. امال الغريب جذعه صوب اليسار وتطلع عبر النافذة التي تشظّى زجاجها في أمكنة عديدة جراء اصطدام حصى مطحون الى اجزاء صغيرة قذفته عجلات القطارات الحديدية المارة بسرعة، القادمة من الشمال أو الصاعدة من الجنوب. ومرة ثانية قال للصبي المنشغل بأعداد ثلاثة اقداح من الشاي: ـ

«ـ من هنا استطيع ان ارى فرسي بسهولة.»

نظر الصبي أليه للحظة ثم عاد كرة أخرى ينفخ النار في الموقد، وحينما استعرت النار من جديد. أرتسمت فوق وجهه ألسنتها.

أخرج الغريب سجارة رماها للصبي: ـ

«ـ أرثها لي.»

نظر الصبي صوب السجارة التي سقطت عند طرف الموقد.

امسك بخشبة لم يحترق سوى جزء يسير من طرفها وقدمها للغريب. اضطر الرجل حينئذ الى البحث عن سجارته وحينما وجدها أرثها وأعاد للصبي الخشبة. في اللحظة ذاتها انطفأت النار عن الخشبة وامتد خيط من الدخان يعمي العيون. نفخ الصبي الخشبة، ومن جديد تألقت النار في طرفها، واعادها من جديد الى الموقد. قال الغريب وهو يأخذ نفساً من سجارته: -

« - لقد تأخر ابوك، هل سيغيب طويلاً؟!. »

نظر الصبي الى الرجل بعينيه الشبيهتين بعيون الغجر، ولم يقل شيئاً. ومن النافذة كانا يستطيعان رؤية التماع الحصى وحركة الجرذان، وسماع صهيل الفرس المكبوت. امال الرجل جذعه نحو اليسار ليرى الفرس، وقال للصبي: -

« - الفرس تخاف من الجرذان، انها كثيرة في هذا المكان. »

نظم الصبي اقداح الشاي الفارغة، بشكل افقي، حينما أحس بأن الماء في ابريق الشاي بدأ يقرقر، دون ان يعنيه كلام الغريب بشيء، ومن الخارج سمعا سعلة قصيرة، ووقع خطوات قريبة، قال الغريب: -

« - اعتقد ان اباك قد جاء. »

نظر الصبي الى باب الصفيح الذي انفتح، قال محوّل القطارات مرحباً: -

« - اهلاً، بضيفنا. »

كان جسده النحيل ملفوفاً بمعطف كاكي قديم مقطوع الازرار، وفي يده فانوس بضوء أخضر يستطيع ان يغير زجاجة بزجاجة اخرى بلون أحمر في ساعات الخطر لمنع القطارات من المرور، وفوق وجهه الضامر يستطيع الصبي ان يرى بروز عظام صدغيه وجبهته، واتساع المحجرين، تتوسطهما عينان ذابلتان ادمعتهما برودة الهواء في الخارج. اطفأ محول القطارات المصباح وعلقه على مسمار الحائط، ومن جديد، قال مرحباً: -

« - اهلاً بك، اعتبر نفسك في بيتك. اظن ان ابني قد قام بالواجب. »

تورد وجه الصبي، كأنما قد فهم كل كلمة مدح تفوه بها ابوه. ومن جديد عاد محول القطارات يمدح ولده: -

« - انه يفعل كل شيء بصمت وبدقة ليس لها مثيل! انظر الى هذه السمكة، ليس ثمة من احد يستطيع شيئاً مثله ابداً. »

امال الصبي جذعه ليخرج «صينية» من تحت الملابس المكومة في زاوية الغرفة، اعتاد ان يخرجها حينما يكون لديهما ضيف ما، مسحها بكوعه، وضعها قرب الموقد ثم امسك بطرفي السيخ المسودين. وضع السمكة وسط «الصينية» فتعالى البخار من لحمها، ودون ان يحرق اصابعه استطاع بمهارة ان يسحب السيخ من السمكة، كان ابوه والغريب يرقبان حركاته، وشعر الصبي وكأن الغريب يتمنى ان يخطىء بشيء ماليخبر اباه، ولكنه عمل بمهارة لكي يضّيع على الغريب هذه الفرصة، ويكون عند حسن ظن الأب، وخلال لحظات قدم الصبي «الصينية» أمام الضيف، وتقرفص بجسده الضئيل امام نار الموقد يبعد الرماد عن الجمرات ويعيد وضعها بالقرب من ابريق الشاي، قال الأب: -

« - تفضل، بالهناء والعافية. »

بأرتباك وخجل قال الغريب: -

« - لن آكل وحدي ستأكلان معي. »

نظر الأب الى الصبي ثم الى الغريب، وقال وهو يبتسم: -

«سآكل معك، اما الصبي فأنه لأياكل مع الضيوف. »

وحينما نظر الغريب الى الصبي، هز الصغير رأسه كأنما يؤكد ما قاله ابوه. اقترب الأب من «الصينية» وعدّل الغريب من وضع جلسته وطفقا يأكلان. ثلم الضيف ثلمة من لحم السمكة وضعها فوق رغيف من الخبز، وقال كمن يحدث نفسه: -

« - هذا عشاء الصبي!. »

لم يقل محوّل القطارات شيئاً، كان يخرج العظام الصغيرة من لحم السمكة، ويفتته فوق ثلمة الخبز، ويطوي الثلمة ويضعها في فمه، قال الغريب وهو يلوك لقمته مشيراً الى الصبي: -

« - أأخرس؟»

نظر الأب الى ابنه، الذي تقرفص قرب النار، ومن جديد عاد يلوك لقمته ببطء: -

« - أصم ابكم كما ترى، وهذا ما يقوله الناس ايضاً، ولكنني أرى غير هذا. »

بلع الغريب لقمته، نظر محوّل القطارات الى ابنه، ففهم الأبن رغبة ابيه، وبهدوء ترك الصبي مكانه، وأخرج من الزاوية القريبة من الباب «والتي يستخدمونها كمخزن. » وعاء من الألمنيوم الذي تحول لونه بفعل الزمن الى لون رمادي كامد. فتح باب الغرفة فأصطكت اسنان الغريب بفعل تيار الهواء البارد الذي هاجم الغرفة فجأة، وشعر بقشعريرة باردة تجتاح جسده، قال محّول القطارات وهو يلاحظ ارتجافة جسد الغريب: -

« - الطقس بارد، لم تمر علينا ليلة كهذه ابداً. اننا في طرف الصحراء كما ترى. »

دخل الصبي الغرفة،كان يحمل بيد وعاء الألمنيوم الصدىء والذي ملأه بالماء وفي اليد الأخرى قطعاً من الخشب. وضع الخشب بالقرب من الموقد، ثم قدم الماء للضيف. رشف الغريب من الماء قال: ـ

« ـ انه بارد كالثلج. »

وضع الوعاء في «الصينية»، واخذ يلف لقمة جديدة، وسمعا دون الصبي ـ عواء قطار بعيد، متقطعاً قادماً من الشمال، قال محّول القطارات: ـ

« ـ انه قطار الحمولة، الذي يجيء بعد غروب الشمس بساعتين، ويرجع فارغاً في الصباح. يغيرون هناك العربات بأخرى فارغة من البضائع، ويمر من جديد في الصباح. »

وأخذ يلوك لقمته، كان الصبي ينصت لصوت القطار القادم من بعيد، قال الغريب: ـ

« ـ قطارات كثيرة تمر من هنا كل يوم وستبقى تمر الى الأبد. »

نظر محول القطارات الى الغريب، ولاحظ لأول وهلة جرحاً عميقاً مندملاً في وجه الغريب امتد من طرف الشفة السفلى الى نهاية الحنك: ـ

« ـ ليس دائماً. في بعض المرات اشعر وكأن القطارات قد هجرت هذا المكان، وانه قد تم انشاء خطوط اخرى فأخذت القطارات تحّول مسارها الى اتجاهات أخرى.

واشعر بأني عديم الفائدة في مكان ناء، لايشعر بوجوده احد، ولكن فجأة كمجيء المطرودون سابق انذار تجيء القطارات ولاتترك لي متسعاً من الوقت. »

تنهد محّول القطارات وهويهيىء لقمة جديدة، وقبل ان يملأ فمه بها نظفها من الاشواك. قال الغريب وهو يزدرد لقمته: ـ

« ـ لم آكل في حياتي سمكة مشوية لها طعم لذيذ كهذا. »

ارتسم الفرح في عيني محول القطارات ونظر صوب ابنه، وكلمه بلغة غريبة، نصفها اشارات والنصف الآخر حروف غريبة ممطوطة، وحادة كنعيب الغربان. أبتسم الصبي وأطرق نحو الأرض، قال الأب: ـ

« ـ لقد نقلت لأبني مديحك!»

قال الغريب: « ـ عاشت يداه فعلاً. »

واقترب صوت صليل العجلات فوق قضبان سكة الحديد، وعلا العواء هادراً، مخيفاً، كأنما قد هوجمت الغرفة المتفردة عند طرف الصحراء بوحوش ضخمة، كاسرة. اهتزت الجدران وتخيل الغريب ان القطار سيمر من فوق رؤوسهم بعد لحظة، وامتلأ فراغ النافذة بعربات الحمولة المعتمة اللون، ولصف الضوء فوق نصلي سكة الحديد، وشرارات ضوئية تبرق للحظة من بين العجلات المختفية في الظل. كانت العربات تبدو خطاً طويلاً من المعدن الكامد اللون في فضاء النافذة، أخذ اهتزاز الجدران يخفت رويداً رويداً، وحينما اختفى القطار من فضاء النافذة تاركاً المكان للحصى اللامع، وقضيبي سكة الحديد، والجرذان التي اختفت للحظة مرور القطار. بقي صليل العجلات مسموعاً كأنما ثمة قطار قادم، رفع الغريب رأسه يتصنت وهويلوك لقمته كأنما يهيء نفسه لمرور القطار الثاني، قال محّول القطارات: ـ

« ـ لقد مرَّ القطار. »

قال الغريب: ـ

« ـ يبدو ان قطاراً آخر على وشك المرور. »

ضحك محول القطارات: ـ

« مَنْ ليس لديه خبرة مثلك يعتقد هذا. في الحقيقة ان هذا الصليل الذي تسمعه هولنفس القطار الذي مضى وسيخفت تدريجياً، ولو وضعت اذنك فوق حديد السكة بعد ساعة لسمعت نفس الصليل الذي تسمعه الآن، ويمكنني ان أضمن من خلال سماعي هذا الصوت كم تبعد عنا القطارات القادمة أو الذاهبة. »

شرب الغريب من وعاء الماء، نظر محول القطارات بأتجاهه، كأنما يحثه على اكمال طعامه. قال الغريب بألفة: ـ

« ـ لقد شبعت! »

بهدوء انسل الصبي من الغرفة. انتبها له حينما دخل من جديد جالباً ابريق الماء ووعاء يستخدمانه اثناء غسل ملابسهم. وضع الوعاء المصنوع من النحاس الصدىء والابريق امام الضيف، ومن مكان محفور في الجدار أخرج قطعة صابون ملفوفة بورق مقوى. ناولها للغريب وهويزيل الورق الملتصق عنها كأنما يقدم شيئاً عزيزاً لم يألفا استخدامه الا حينما يكون لديهم ضيف. أخذ الرجل قطعة الصابون وبدأ الصبي يدلق الماء على يديه قال محّول القطارات وهو يبعد بأصابعه الخشنة اشواك السمكة التي انتشرت في «الصينية» عن طعام عشاء الصبي: ـ

« ـ مثلما قلت لك: في بعض الأوقات تختفي القطارات تماماً، وفي أوقات أخرى يكثر مرورها، ليس هناك قانون ثابت يحدد عددها. تمر مجنونة هادرة، وما عليَّ ألا ان أحول لها المقاصّ الحديدية الحمراء اللون، ويمزق صوت عوائها الصمت، والهدوء الذي يلف هذه المنطقة طوال ليالٍ ونهارات. »

قال الغريب وهو يمسح فمه من بقايا الماء بمنشفة قديمة حال

لونها، قدمها له الصبي : ـ

« ـ لقد خفت حينما مرَّ القطار، ظننت انه سيمر من فوقنا، ويهرسنا بعجلاته الثقيلة . »

حمل الصبي وعاء الماء النحاسي ، وقد اركن ابريق الماء في وسطه ، ووضعه امام ابيه ، وقدم له الصابونة ، مد الأب يديه . اخذ الصبي يدلق الماء . قال محول القطارات : ـ

« ـ لقد اعتدنا هذا الصوت ، كانت زوجتي تخشى ذلك ايضاً ثم تعوّدته فيما بعد . »

تنهد محوّل القطارات ، وهو يسترجع صورة زوجته التي دفنها قبل سنوات في الكثيب الذي يطل على ابراج الخشب ويوازيها أطرق الغريب ، كأنما شعر بالحزن الذي ينخر صدر محوّل القطارات ، وقال بعد قليل : ـ « ـ كلنا سنموت . »

مسح محوّل القطارات فمه بالمنشفة التي قدمها الصبي ، قال الرجل لأبنه بالأشارات : ـ

« ضع وعاء الغسيل والأبريق خارجاً ، لتتناول عشاءك . » فهم الصبي ما قاله ابوه ، قال محوّل القطارات بحزن لضيفه : ـ

« ـ كل شيء كنت اتوقعه ألا هذا!! »

رفع الضيف رأسه صوب محدثه : ـ لابأس عليك . » ومن النافذة التي الى يسار الضيف استطاع الصبي وهو يجلس الى « صينية » العشاء ان يرى رأس الفرس وهي تتشمم زجاج النافذة ، ويسمع صوت همهمتها . قال محوّل القطارات : ـ

« ـ لقد عاشت معي هنا سنة كاملة ، مرت سريعة كحلم جميل ، ولم أصح منه ألا حينما دفنتها في اعلى الكثيب ، لقد كدت أجن بعد وفاتها . »

قال الضيف كأنما ليخفف عن محول القطارات : ـ

« ـ كيف ماتت ، هل كانت مريضة؟ »

أخرج محوّل القطارات علبة صغيرة من الصفيح ، فتحها وقدم لضيفه سجارة واخذ لنفسه واحدة وقبل ان يؤرثها بلل ورقها الجاف بلسانه ، واشعل في اليد الأخرى زناده . فأرث الضيف سجارته ، وبطرف عينه استطاع ان يرى عيني الصبي اللتين تشبهان عيون الغجر وهي تنتقل بقلق ما بين اللقمة التي يوشك ان يضعها في فمه وعُرْف الفرس الذي يتحرك على زجاج النافذة ، ووجه ابيه الذي يخرج الدخان من انفه وفمه : ـ

« ـ لقد ولدّتها بنفسي ، وقطعت الحبل السري بمدية سخنتها فوق هذا الموقد ، وسخنت لها الماء وغسلت الوليد ، واعددت لها شراباً جلبته من المدينة قبل ان يحين موعد ولادتها ، وشربت ورأيت وجهها يتورد بالحياة من جديد حينما حضنت وليدها لترضعه ، وفي عينيها فرح لم تستطع ان تكتمه ابداً . وفي اليوم السابع ، سخنت لها الماء وحممتها بيدي ، ولكن بعد اليوم السابع اخذت تذوي شيئاً فشيئاً ، وتزداد درجة حررتها في الليل ، وتبرد في الصباح . اخذتُ أوقف القطارات رافعاً لهم راية الخطر الحمراء مخاطراً بعملي . كانوا يتوقفون اضطرارياً بالفعل ، وينظرون صوبي بتوتر ، يسألوني عن الأمر ، وهم يتلفتون فيرون من حولهم الصحراء : ماذا حدث؟ » وحينما اعرض عليهم ما حدث لزوجتي وأوصيهم بجلب دواء ما ، نافع لحالة زوجتي من المدينة ، يضحكون مني ساخرين ، وطلبت منهم عدة مرات بأن يبلغوا ناظر المحطة بأرسال بديل عني ، لأنني أريد ارسال زوجتي الى المستشفى . تتابع قطاراتهم مسيرها ، ولم اكن أقدر على ترك هذه المقاصّ الحديدية لوحدها ، لأنها كانت ستتسبب في ارتطام القطارات القادمة من الشمال أو الصاعدة من الجنوب . »

اخذت سدادة ابريق الشاي تبقبق سافحة الشاي في الموقد . مدَّ الصبي يده صوب ابريق الشاي وابعده قليلاً عن الجمرات الملتهبة . كان يجمع بقايا الطعام واشواك السمكة في جزء من « الصينية » ، وفي الأفق البعيد علا صوت عواء وحشي متقطع ، قال الغريب : ـ

« ـ أش ، أنه قطار قادم . »

ضحك محوّل القطارات : ـ

« ـ أنه قطيع من الذئاب الجائعة . »

كأنما انتبه الغريب فجأة : ـ

« ـ فرسي في الخارج . »

ابتسم محوّل القطارات ، وأشار الى اضواء البرج المسلطة على غرفتهم المتوحدة وعلى المقصّات الحديدية الضخمة والتي تمتلىء بها النافذة : ـ

« ـ لن تقترب الذئاب من غرفتنا مادام الضوء مسلطاً علينا هكذا ، انها لاتهاجم الا حينما يكون الظلام ستاراً لها . » ومن الخارج بدأت الريح تصفر ، وحالما فتح الصبي الباب ليلقي بالنفاية خارجاً ، اجتاحت الريح الغرفة وطيّرتْ رماد الموقد في انحاء الغرفة ، قال محول القطارات لأبنه : ـ

« ـ اغلق الباب بسرعة ، انها ريح مخيفة . »

وارب الصبي باب الصفيح واسنده بخشبة مثبتة الى الجدار بشكل مثلث . تلفلف الغريب بمعطفه ، وسأل محوّل القطارات وهو يتابع الصبي ، كأنما يقيس طوله ووزنه ، وفكر في ذات نفسه : هل

يستطيع ان يحمله معه، أيصرخ! ويفشل مهمته!» اخذ محوّل القطارات نفساً من سجارته وأكمل: «ـ لقد جاء من ينوب عني بعد ثلاثة ايام، ولكن كل شيء قد انتهى وفات الأوان، كانت زوجتي قد لفظت انفاسها الأخيرة، غسلتها وكفنتها بكفني الذي كنت احتفظ به لنفسي. اني اعيش هنا منذ سنوات طويلة والموت كما تعرف زائر لابد منه لكل حي، وعلى اية حال كان عليَّ ان افعل ما تفعله العجائز في المدينة. اشتريت كفناً واحتفظت به لنفسي، فليس من اللائق ان يموت الانسان ويدفن دون كفن، وكما تعرف اننا في مكان مقطوع، لاتمر به سوى القطارات المسرعة والقوافل التي تمضي صوب الجزيرة قاطعة الصحراء، وزمر من المهربين بين الحين والآخر. والآن احتفظ بكفن آخر اشتريته حينما نزلت الى المدينة، ولكن هل سيكون لي أم لشخص آخر؟!.»

قدم الصبي قدح الشاي الزجاجي الوحيد الذي يمتلكانه لمثل هذه المناسبات، واستبقى قدحين من المعدن له ولأبيه ممتلئين بالشاي، ومن الأقداح الثلاثة تصاعد البخار ورائحة الشاي الساخن المميزة. تابع الغريب حركة الصبي وهو يقدم لهما الأقداح، وحدق في العينين اللتين تشبهان عيون الغجر، وبطء راحت الملاعق تدور في الأقداح. ومن الخارج تعالى صرير الريح، وصوت اصطدامها وانزلاقها فوق الزجاج، أو طرقها لأخشاب البرج القريبة، ومن الخارج علت حمحمة الفرس للحظة ثم اختنق الصوت متحولاً الى همهمات خافتة، النافذة كان الصبي يستطيع ان يرى الفرس وهو ينكت برأسه، ثم يهدأ من جديد، ويوتر اذنيه حينما يسمع عواء قطعان الذئاب البعيدة التي تجوب الأمكنة القصية. اخذ الغريب رشفة من قدحه وهو يرقب الصبي الذي اخذ يشرب شايه بتلذذ ناظراً صوب حركات رأس الفرس الذي يمتلىء به الجانب الأيسر من النافذة، قال محول القطارات وهو يسمع صرير الريح: ـ

«ـ لم تمرَّ بنا ليلة كهذه منذ سنوات، ريح صرصر سريعة وباردة.» لم يعلق الغريب بشيء، ولكنه نظر صوبه كأنما يطلب منه ان يكمل ما بدأه، اكمل محوّل القطارات: ـ

«ـ كما قلت لك غسلتها وكفنتها وصليت عليها مع الرجل الذي أرسل لينوب عني.وقت الغروب دفنّاها عند الكثيب الشرقي كنت لا اريد ان ادفنها هنا، وكان بودي ان اشيعها في جنازة كبيرة، ولكن لم تكن معها أوراق ثبوتية أو أية اوراق أخرى شخصية. انها غريبة، من قبيلة كبيرة. لقد رفض اهلي ان يزوجوني بواحدة من بناتهم، الجميع كانوا يقولون عني اشياء كثيرة، منها اني لا أصلح لشيء، وبأن ليس من المعقول ان يدفنوا بناتهم في محطات بعيدة من أجل سواد عيني. كانوا على حق في ماقالوه، ولكن ما نريده من الحياة يعمينا طيلة الوقت عن رؤية الاشياء الصحيحة، لتتضح بعد ذلك في لحظة واحدة كل صغائرنا، انها الحياة كما قلت لك.»

اكمل الغريب ارتشاف شايه، وقدم القدح الزجاجي الفارغ الى الصبي، وقال له مداعباً: ـ

«أتذهب معي؟!»

لم يفهم الصبي شيئاً، نظر الى ابيه، فأبتسم له وأخبره بالأشارات والأصوات المدغمة ما يريده الغريب، هز الصبي رأسه سلباً، قال الأب: ـ

«ـ انه لايريد ترك هذا المكان.»

كأنما اللعبة استهوت الغريب، قال للأب: ـ

«ـ قل له بأنني ساعطيه فرساً كفرسي الذي يراه من النافذة واشياء أخرى كثيرة مسلية.»

فهم الصبي اشارات الغريب، فهز رأسه من جديد سلباً، ومد يده بأتجاه اقداح الشاي ليملأها من جديد. قال الأب وهو يتنهد: ـ

«ـ انه يشبه أمه في أخلاصه وحبه لي. لقد كانت انسانة رائعة، ولم اشعر معها بالزمن يمضي ابداً.»

وكأنما تذكر محوّل القطارات فجأة امراً هاماً، ضيق ما بين عينيه، وهمهم للصبي بكلمات مبهمة لم يفهمها الغريب، واشار اشارات خاصة، وكأنما فهم الصبي شيئاً هاماً التمعت عيناه، ونظر صوب الغريب، وأطرق بعد ذلك. وحينما فهم الأب ان ابنه على علم بما قاله له، شعر بالأطمئنان، قال للغريب

«ـ انا لم أقص عليك قصة زواجي بعد.»

علا صرير الريح للحظة ثم خفت. اكمل: ـ

«ـ طلبت في يوم ما اجازة، وطلبت من سائق القطار ان ينزلني عند تلك البيوت على مسير ساعتين بالقطار من هنا، واخذ السائق ومعاونه يسخران مني طيلة الطريق وقد ظنا انني ابحث عن متعة ساعة أو ايام اكون فيها في ضيافة اصحاب البيوت الطينية. وعندما نزلت، اتفقت معهما، انهما حينما يعودان بالقطار بعد اربعة ايام، سألوّح لهما بيديَّ في نفس المكان لينقلاني ثانية. سألت اعرابي فدلني على بيت الشيخ، حللت ضيفاً عند شيخهم، اكرمني، وقدم لي اصناف الطعام، ولكنني كنت طوال الوقت مغتم البال،

لا ألوي على شيء. وقد لاحظ الشيخ هذا بفراسته، وكعادتهم مع ضيوفهم، تركوني ثلاثة ايام وشأني، أطعم افضل الأطعمة، وانعم بفراش وثير، في غرفة كبيرة يجتمع فيها مجلس الشيخ في النهار، وبعد العشاء استمع مع رجال الشيخ لصوت الربابة، والشعر البدوي، وبعد ان ينعس الشيخ وينفض المجلس، يهيأ لي الفراش والأغطية، وقد امتلأت معدتي بلحم الخراف المشوية التي كانت توضع فوق الأرز المطبوخ بشحم الذبائح.»

تنهد محوّل القطارات، وسحب وسادة من طرف الغرفة اعطاها لضيفه وأخرى لنفسه، وتقدم الصبي بأقداح الشاي، كان قد غسل قدحه وأخفاه في مكان ما من الغرفة. واختلط دخان السجائر ببخار الشاي، واكمل: -

«- في الليلة الثالثة كنت اشد حزناً وكآبة، قال لي الشيخ: ان من عادتنا ان نسأل ضيفنا في ليلته الثالثة عن بغيته. تكلم عن حاجتك أو مشكلتك انها محلولة منذ الآن، حتى لو اضطررنا للقتال في سبيل انهاء ما تعاني منه. ارى انك ترانا لاكما يرانا جميع الناس في المدينة أو الريف، لذا فنحن نشعر من اجلك بالدين، وعلينا الوفاء به.»

ومن جديد دو ت الريح في الخارج، وطرقت اخشاب البرج، مندغمة بصوت عواء وحشي بعيد. شرب الغريب من قدح الشاي بتمهل، واكمل محوّل القطارات: -

«- بكيت بين يدي الشيخ، وقلت له بأن اهلي قد طردوني، وقد طلبت منهم ان يزوجوني، فأعتبروا هذا جنوناً مني، لالنقص فيَّ ولكن لكوني اعمل محولاً للقطارات في محطة بعيدة ليس فيها غيري، وهذا نصيبي الذي رسمه لي الله، ولا استطيع ان اغيره. هز الشيخ رأسه ايجاباً، وقد اعجبه اسلوبي، ابتسم ومسّد لحيته البيضاء، قال: حلت مشكلتك. وقد حزنت وانا اعتقد بأنه سيسخر مني مثل الباقين كلما طرحت مشكلتي امامهم. ولكنه بعد لحظات قال: ستمر من امامك كل بناتي غير المتزوجات وستختار لك واحدة منهن ولكن بشرط. قلت له: انا موافق على كل ما تمليه عليّ من شروط. ابتسم الشيخ ثانية وقال: ليس عندي غير شرط واحد. قلت له: انا موافق حتى قبل ان اعرف ماهو هذا الشرط. قال بهدوء: الطفل الأول سيكون من نصيبنا حتى لو لم ترزقا بغيره.

ووافقت دون ان اعرف الحكمة في ما قاله ذلك الشيخ.»

التمعت عينا الغريب وهو ينظر صوب الصبي، ودومت الريح بشده في الخارج، وشرب محول القطارات ما في قدحه مرة واحدة. نظر الصبي صوب ابيه، فهم الأب ما يريده الصبي: -

«- لا انا اكتفيت، لقد شربت الكثير من الشاي هذا اليوم.»

قال الضيف وهو يشرب ما تبقى في قدحه: -

«- وانا ايضاً اكتفيت.»

اعطى الضيف قدحه الفارغ الى الصبي، وصهل الفرس من جديد وانكتم الصهيل بصفير الريح، وطرق الهواء البارد زجاج النوافذ، وطيّر الرمال المندسة بين قضبان سكة الحديد، فسفت فوق باب الغرفة الصفيحي، كأنما ألاف الاصابع الدقيقة تنقر الباب بهدوء، لتذكر محول القطارات بوعده بشأن وليده البكر، والذي قطعه على نفسه في يوم ما، بعيد. وضع الصبي مزيداً من قطع الخشب في الموقد وأخذ ينفخ الجمرات التي اخذت تذوي تاركة درجة البرودة ترتفع في الغرفة. وحينما التهبت النار واخذ الخشب يطقطق، والدخان المتصاعد يختفي تدريجياً خارجاً من مدخنة الغرفة، جلس الصبي في زاوية الغرفة ومن خلف ملابس ابيه القديمة والمعلقة الى مسامير مثبتة في الجدار. اخرج ربابة صغيرة حائلة اللون بوتر واحد هي إرثه الوحيد من أمه، ونظر صوب ابيه كأنما يستأذنه. هز محول القطارات رأسه ايجاباً، فأخذ صوت الربابة يهمس في الغرفة بلحن حزين، متقطع، قال الأب لضيفه:

«- كل ليلة بعد العشاء يعزف على الربابة»

قال الضيف وهو يرى الربابة: -

«- انها ربابة جيدة، انا اعرف العزف عليها، سأحاول ان اسمعك شيئاً بعد ان ينتهي ابنك، ولكن قبل هذا أحك لي ماحدث.»

دومت الريح في الخارج، واختلط الصفير بنواح الربابة الهامس:

«وفي اليوم الرابع جاء القطار ليقلني الى هنا، اتسعت عيون السائقين بالدهشة حينما رأوا الى الفتاة السمراء الجميلة التي استطعت ان احصل عليها كزوجة، لقد كانت ابنة الشيخ الصغرى.» تنهد محوّل القطارات، وصمت لحظة، ليسمع صوت الربابة: -

«- لقد ملأت عليَّ حياتي، ولاتزال الى الآن ترن في ذاكرتي ضحكاتها، وعزفها على الربابة، كانت كالجنية حينما تمسك الربابة، وتغني بصوت مبحوح، وأرى على جبهتها قطرات العرق كقطرات الندى فوق ورق الشجر، وكان وجهها الأسمر يحمر وحينذاك ارى توتر شفتيها الموشومتين. تلك الليالي هي كل حياتي. لقد مضت الى الأبد ولن تعود.» ومن جديد اطلق محوّل

القطارات تنهدة مكتومة : -

« - اتدري ماذا قال الناس عني حينما رأوها معي ، لقد ألفّوا حكاية غريبة ، لا أدري كيف لفقوها ، قالوا انني اختطفت فتاة صغيرة من المدينة في سن العاشرة ، وربيتها في هذه الغرفة ، واشتريت لها اللعب والملابس وبيني وبينك ، اني اشتريت لزوجتي اللعب من المدينة ، لأنها كانت تحبها ، وكنت لا استطيع ان ارفض لها طلباً . وقالوا انني انتظرت ريثما كبرت وتزوجتها ، ولأنها لاتعرف لها أهلاً سواي فقد صبرت معي في هذا المكان البعيد النائي ، وبأنني من شدة حبي لها وافتتاني بها ، انها حينما أخبرتني بأنها لاتستطيع العيش هنا ، وصممت على تركي ناجية بنفسها من وحشة هذا المكان خنقتها حتى ماتت ، ثم دفنتها في الكثيب القريب ، هل تصدق هذا؟ ! . »

هز الضيف رأسه سلباً ، وتمتم : -

« - اشياء كثيرة يثرثر بها الناس هذه الأيام . »

صفرتْ الريح في الخارج . وعلا عواء قطيع الذئاب ، وقد كان العواء هذه المرة واضحاً قريباً ، فصهل الفرس ، وحملت الريح المدومة الأصوات البعيدة . تنصت الضيف قليلاً ، ونظر الى النافذة ، قال محوّل القطارات : -

« - الريح السريعة تقرّب اصوات القطيع بهذا الشكل . »

حينما التفت الضيف اليه ، كان كمن علق كل همومه ومخاوفه مع الملابس المعلقة الى الجدار .

« - لقد كانت سعيدة معي طوال المدة التي قضيناها ، وكان الاطمئنان الذي تسبغه الوحدة علينا يجعلنا في كل يوم اكثر حباً وأشد تلاحماً . وبعدما وضعت الطفل بيوم قالت : سنترك الوليد بلا أسم . » لقد استغربت ، لكل انسان اسم هذا ما اعرفه ، الجميع يسمون اطفالهم فلماذا لانفعل مثلهم ، ولم استطع ان اعرف السبب وقبل ان تموت نظرت صوبي بعينين متسعتين وقالت : عدني بأنك ستترك ابننا بلا أسم؟ ! فوعدتها ، وهو للآن بلا أسم . »

نظرا معاً الى الصبي المشغول بربابته ، وبقيا للحظة صامتين ، ثم قال محول القطارات وهو يؤرث سجارته التي انطفأت : -

« - لقد رأيت الكثير هنا ، مرَّ من هنا المهربون ، والبدو الرحل ، ورجال بسحنات غريبة يبحثون كما قيل لي بعد ذلك عن النفط ، ورجال مروا من هنا بغير جوازات سفر ، وقتلة يبحثون عن ملاذ يأويهم ، ورجال تبحث عنهم الشرطة في كل مكان ، وتوزع صورهم على كل المخافر المنتشرة هنا وهناك . ولكن من كل هؤلاء اتذكر ضيفاً جاء كما جئت في ليلة باردة وقد اكرمته ، وأحسنت ضيافته وفي الصباح ذهب جهة الصحراء ، وبعد زيارته بسنوات ، ويبدو لي انه عاد واصبح موظفاً كبيراً في المدينة ، ارسل لي بيد سائقي القطار قطاراً صغيراً مطعماً بالذهب الخالص ، مغلفاً في صندوق صغير جميل الشكل ، وقد كتب عليه اسمي ، وقد استجوبني سائق القطار عن سر معرفتي لهذا الرجل المهم ، وبأنه يريد توصية مني للرجل الذي نسيت أسمه الآن لكي تعادله علاواته السنوية ، فأفهمته بأنه كان ضيفي لليلة واحدة ، واني لا استطيع ان اطلب منه شيئاً . »

عزف الصبي من جديد بربابته ، فأصدرت نواحاً حزيناً هامساً ، وقال محوّل القطارات وهو يتهيأ للخروج : -

« - سأتركك مع ابني بضع دقائق ريثما اغير وضع «المقاصّ» لكي تمر قطارات بعد منتصف الليل بسلام . »

نظر الضيف الى محوّل القطارات : -

« - واين القطار الصغير المطعم بالذهب الخالص الآن؟ »

ابتسم محول القطارات ، وقال وهو يلف جسده بالمعطف قبل الخروج من الغرفة : -

« - لقد بعته في الشتاء السابق حينما ذهبت الى المدينة لكي اشتري للصبي ملابس تقيه البرد . والآن ارجو ان تعذرني . »

« - تفضل ، لاتقلق بشأني . سأستمع للصبي وهو يعزف . »

خرج محوّل القطارات بعد ان ازاح قطعة الخشب المثلثة عن الباب فكاد الهواء السريع ان يدفعه ، واجتاح الغرفة التيار البارد ، واختلط صفير الريح بحمحمة الفرس . غذّا الصبي موقد النار بقطعتين من الخشب ، ثم أخذ يعزف على ربابته ، ومع تواتر اللحن الحزين اخذ الصبي يردد بعض الكلمات غير المفهومة ولكنها حينما تسمع من بعيد تبدو وكأنها كلمات تملك معنى ما ، ويتخيل السامع بأنه لو أقترب اكثر من مصدر الغناء فأنه سيفهم كلمات الاغنية ولكن مهما اقترب السامع من الصبي فستبقى شعرة رفيعة بين الفهم وعدمه ، وستبقى الاغنية مبهمة ، بكماء ، ولكنها حزينة تصل الى القلب مباشرة ، وتُذكّر من نسيٌ اشياء كان يعتقدها صغيرة ، فتجعلها الاغنية في لحظة صفاء اشياء كبيرة كان من المفروض التوقف عندها طويلاً . وتمضي الاغنية ، وشفتا الصبي تتحركان مع حركة الكف الصغيرة الحاملة للقوس الذي يضغط على وتر الربابة ، ويستمع الضيف بأسترخاء مهدّداً قدميه . وفي الخارج تصفّر الريح بشدة اكبر ، وتهز باب الصفيح ، حاملة معها

عواء قطعان الذئاب الجائعة. وفجأة انطفأت اضواء البرج الخشبي ومصباح الغرفة، وتوقف الصبي عن الغناء والعزف، وتبخر احساس الضيف بالخدر والهدوء. قال الضيف: -

« - يا الهي، العاصفة قطعت الأسلاك. »

همهم الصبي بكلمات غير مفهومة، وعلى وجه الضيف انعكست ألسنة نار الموقد. تحرك الصبي نحو فانوس معلق الى الجدار. وزأرت الريح في الخارج مدّومة. صعد الصبي على حافة النافذة، وانزل الفانوس، حينما أصبح على أرض الغرفة فتح زجاجة الفانوس النظيفة وأشعل عود ثقاب واناره. احتلت ظلالهما نافذتي الغرفة، قال الضيف بخوف: -

« - ماذا أفعل، لو هاجمت الذئاب فرسي؟ »

اعاد الصبي بهدوء زجاجة الفانوس فأنتشر النور في الغرفة، واستطاع الصبي ان يقرأ الرعب المرسوم فوق وجه الغريب، ولكنه لم يعبأبه. أخذ ربابته ومن جديد بدأ يعزف دون ان يغني، قال الغريب بعصبية: -

« - توقف عن هذا، انك تثير اعصابي. »

ولكن كف الصبي استمرت بتمرير القوس على وتر الربابة فيصدر صوتاً أبحّ يثير الاعصاب. وكرة أخرى زأرت الريح ودوّمت بعنف اكثر، فسفت ذرات الرمل على صفيح الباب فأصدر الصفيح صوتاً يشبه انزلاق جسم خشن فوقه، تمتم الضيف: -

« أنه لأمر عسير. أصم وابكم ودون اسم. »

استمر الصبي يعزف على ربابته، دون ان يهتم لتلف اعصاب الضيف، كأنما يؤدي مهمة ما قد كُلف بها، ومن الخارج سمع الغريب سعال محوّل القطارات قبل ان يدفع باب الغرفة، ولكن الخشبة المثلثة التي عادت لموضعها بعد اغلاق الباب لم تسمح ألا بفتح الباب لسنتمترات معدودة، هرع الصبي نحو الباب ورفع قطعة الخشب فأندفع الأب الى الداخل تتبعه موجة الرمال المحمولة على دوامة الهواء، صفعت الوجوه، وساعد الاب ابنه في اغلاق الباب من جديد، قال الأب للضيف: -

« - منذ سنوات لم نر مثل هذه العاصفة. »

صهل الفرس وضاع صوت صهيله مع الريح، واصبح كأنما يجيء من مكان بعيد. اخفى الصبي ربابته خلف الملابس المعلقة، وتقرفص قرب الموقد يغذيه بقطع الخشب. قال الضيف بقلق: -

« - ستأكل الذئاب فرسي! »

قال محول القطارات وهو يخرج سجارة من علبته ويؤرثها في نار الموقد: -

« - لاتقلق، سنفكر وسنجد حلاً. »

قال الضيف: -

« - كيف سأعود الى أهلي، انها مسافة طويلة، ولكن ليس هذا المهم، فأنا أحب فرسي اكثر من حياتي، لقد ربيته واعتنيت به حتى اصبح كما تراه، ولن اتركه فريسة لذئاب جائعة وأمام عينيَّ! »

اخرج محوّل القطارات الدخان من صدره، وقال: -

« - ان هذا يحدث للمرة الأولى! لم يحدث كهذا الأمر منذ سنين، ولكن حافظ الآن على رباطة جأشك، سنجد حلاً بالتأكيد قبل وصول الذئاب. »

كان الصبي يحدق بألسنة النار وبالظلال على الجدران بعينين جامدتين لاتعبير فيهما. كأنما يستمع لزئير الريح وسف الرمال، وطقطقة اخشاب البرج ويتخيل حركة غريبة لوحوش كبيرة تقترب ببطء وحذر من فجئهم مع كل حركة من حركات الباب. قال محوّل القطارات وهو يرمق الباب بحذر، كأنما يحدّث نفسه: -

« - لولم يكن الباب واطئاً لأدخلنا الفرس داخل الغرفة. » قال الضيف بألم وهو يقيس ارتفاع الباب بعينيه: -

« - كلا، كلا، لن يمكن ادخال الفرس من هذا الباب الواطىء، واذا جعلنا الفرس يقعي فلن نستطيع انا وانت على ادخاله الى الغرفة، انها ورطة حقيقية، ولكنني لن اترك فرسي تأكله الذئاب. »

قال محول القطارات وهو ينحني ليطفىء سجارته في الموقد: -

« - اهدأ الآن ارجوك، سنجد حلاً. »

صمت محول القطارات قليلاً، ثم قال كأنما يحدث نفسه: -

« - لولم تكن الريح شديدة هكذا، لأشعلنا النار قرب الفرس وغذيناها حتى الصباح ولكن الريح ستطيرّ كل شيء، انها محنة حقيقية. »

قال الضيف بتوتر: -

« - هل معنى هذا ان لاحل لديك لأنقاذ فرسي؟ ان كان هذا ما تقصده، فأنا سأدافع عنها حتى الصباح فأما ان نقتل معاً، أو نعود معاً. »

قال محوّل القطارات وعلى وجهه ترتسم معالم الحيرة والأرتباك من المباغتة: -

« سنجد حلاً، ولكن قبل هذا فكّر معي لحظة: هل من المعقول ان تضحي بحياتك، أو تخاطر بها من اجل فرس؟! »

اصفر وجه الضيف، وارتبك، ولكنه بعد قليل قال: -

« - انك لاتفهم معنى ان يكون لك فرس، تراه امامك كل يوم، تألفه ويألفك. أتسمح بأن تأكله الذئاب امام عينيك وتسمعه وهو

يستنجد بك بصهيله ولاتفعل شيئاً من أجله؟»

نظر محوّل القطارات بأتجاه ابنه، الذي كان ينظر اليه لحظتها بعينين قلقتين، فالتقت عيونهما للحظة، وشعر محول القطارات بأن عينيه تمتلئان بالدموع. ادار وجهه صوب منطقة الظل لكي لا يكتشف الضيف الدموع في عينيه، قال بصوت مخنوق: -

« - أجل، اني أتفق معك، ولكنك ضيفي، وسأدافع عن حياتك حتي ولو كان ثمن هذا حياتي. ولكن لنفكر قليلاً قبل ان نفعل شيئاً.» قال الضيف بفروغ صبر: -

« - فكّر، وانا سأفكر ايضاً، ولكن ارجوك قبل فوات الأوان.»

فتح محوّل القطارات علبة سجائره المعدنية وبحركة خفية مسح دموعه، واعطى سجارة لضيفه ووضع اخرى بين شفتيه. وفي الخارج دمدمت الريح كأنما ستقتلع كل شيء تصادفه، وكان باب الصفيح منحنياً كأنه سينهار من مكانه لو استمرت العاصفة هادرة بهذا الشكل لفترة طويلة. طقطقت اخشاب البرج، وتهاوى شيء ثقيل فوق الأرض، وصهل الفرس في الخارج، وسفت الرمال فوق زجاج النوافذ، والقم الصبي الموقد بقطع جديدة من الخشب، فعادت نار الموقد تستعر من جديد ببطء، وأخذ محوّل القطارات وضيفه يدخنان بشراهة، وهما يرقبان نوافذ الغرفة التي يسربلها الظلام، وتلتقي عيونهما للحظة ثم يديران وجههما من جديد، كل وجه صوب نافذة، والصبي يحرك رماد الموقد بملقط الجمر، ويرسم خطوطاً واشكالاً تختفي بعد لحظة. وعوت قطعان الذئاب، وقد اصبحت اكثر قرباً من المخبأ النائي، قال الغريب، وهو يرى في الخيال ما ستفعل انياب الذئاب الحادة بفرسه: -

« - لن اصبر اكثر من هذا، انا خارج لأدافع عن فرسي.» وقف الغريب، تمسك به محوّل القطارات: -

« - ارجوك، من أجل الصبي أبق، سيصاب بالهلع لو تركناه.» بحدة قال الغريب: -

« - لاشأن لي بعد الآن بأبنك إبقَ انت وأهتم به، فهو سبب البلاء، سأدافع عن فرسي!»

امسك به محوّل القطارات، ولكن الغريب استطاع ان يفلت من يديه، دفع الخشبة المثلثة بقدمه وفتح باب الصفيح فدومت الريح المحملة بذرات الرمل مجتاحة الغرفة. خرج الغريب الى العراء متلفعاً بمعطفه.

اغلق محوّل القطارات الباب وقد بذل جهداً كبيراً ضد الريح قطعّ انفاسه، صرخ بأبنه: -

« - اعطني هراوتي، انه ابله لايعرف كيف يدافع عن نفسه امام هذه الذئاب الجائعة.»

فهم الصبي ما يريد ابوه من اشاراته، أخرج من زاوية الغرفة هراوة طويلة، قال الاب، ويداه تؤديان اشارات معينة: -

« - ستغلق الباب، ولن تفتحه ألا حينما اطلب منك ذلك.»

ومن الخارج جاء عواء قطعان الذئاب، فخمنّ محول القطارات ان المعركة لم تبدأ بعد وان امامهما نضالاً طويلاً حتى يجيء الفجر، فتمضي الذئاب بعيداً. فتح الباب بيد وأمسك بالأخرى عصاه وأخرج جسده من أضيق فتحة ممكنة للباب وحينما نجح بالخروج امسك بالباب وطلب من الصبي ان يضع قطعة الخشب المثلثة، وحينما اطمأن الى غلق الباب، شعر لأول مرة ببرودة الريح في الخارج وشدة عصفها. وجد ضيفه بالقرب من الفرس وهو يرتجف من البرد، سأله بصوت عالٍ كي يسمعه وسط هدير الريح: « - أمعك سلاح، اي سلاح؟».

وصرخ الضيف ليسمعه صوته: -

« - هل سألت عن سلاح؟»

صرخ محوّل القطارات مرة ثانية: -

« - اجل، اي شيء.»

هدأت الريح قليلاً، ولكن الضيف قال بصوت عال: -

« - معي خنجر!»

« - انه لايفيد كثيراً مع الذئاب!»

قال الضيف وهو يرتجف: -

« - سأبذل جهدي.»

وبعد ذلك استطاع محوّل القطارات ان يرى طلائع قطعان الذئاب الجائعة تقترب منهما، بحذر، قاطعة عليهما طريق العودة الى الحجرة الموصدة. صهل الفرس وحاول ان يقطع الحبل المربوط الى رقبته والمثبت بوتد الى الأرض وقد هجس بغريزته ان ثمة خطراً ماحقاً يلوح في الأفق، قال الضيف وهو يربت على عرف فرسه: -

« - اهدأ سندافع عنك كما لو كنت واحداً منا.»

قال محوّل القطارات (وقد بدا شيخاً هرماً بمعطفه الواسع. أمام اربعة من الذئاب المتقدمة ببطء وحذر منهما •

« - ماذا قلت؟!»

صرخ الضيف بصوت عالٍ: -

« - لقد ارسلني جد الصبي، أتتذكره؟!»

اجاب محوّل القطارات وهو يرقب القطيع الذي توقف عن

الأقتراب كأنما يتهيأ لمعركة طويلة . خمّن محول القطارات بأنه سيكون القطيع الأول الذي سيبتدىء الهجوم عليهما : ـ

« ـ اجل ، اني اعرف انك جئت لتخطف ابني ! وقد عرفت من البداية انك من مضاربهم ، وانه هو الذي ارسلك لتخطفه بعدما قنط من تسليمي الصبي له ، كما وعدته . »

وفي الظلام التمعت عيونهما وهي تلتقي للحظة ، في أروع حالة انسانية عرفاها طيلة حياتهما ، وقطع محوّل القطارات الصمت :

« ـ هل تتذكر حينما تركت الصبي معك في الغرفة ، لم يتوقف حينها عن العزف على ربابته لحظة ، لقد طلبت منه هذا بالأشارات ، وقد فهم الصبي تماماً سبب مجيئك ، ولو انك حاولت اختطافه فعلاً لقتلتك ورميت بجسدك الى الذئاب ، ولكن الحمد لله (وهنا عوت الذئاب بأصوات ثاقبة) ولكن الحمد لله انك لم تفعلها ، وكل هذا لايهم الآن ، من واجبي ان احميك الآن . »

صرخ الضيف : ـ

« ـ أتغفر لي ؟ »

صرخ محوّل القطارات ، وهو يرقب القطيع الذي بدأ يتقدم منهما ببطء على شكل رأس رمح ، والتمعت العيون الفسفورية للذئاب :

« ـ اني اغفر لك ! لقد اردت ان تقتلني مئة مرة ! انت هنا تموت من أجل فرس ، وانا اموت مئة مرة من أجل ابني ، ولكني سأدافع عنك لأنك ضيفي . »

وبطرف عينه استطاع ان يرى رأس ابنه وهو يحتل النافذة بجسده الضئيل ، ويطلق اصواتاً غريبة ويرفرف في النافذة كطائر. وفكر محوّل القطارات بالدفء الرائع الآن في غرفتهما ، وبصوت الربابة . » اقترب القطيع منهما ثم على حين غرة بدأ هجومه الشرس ، لوّح محول القطارات بهراوته بحركة دائرية ، وفي الظلام كان يرى التماع العيون الفسفورية ، وعلا صوت تهشم جمجمة ذئب وعواء مكبوت ، وفقدت الذئاب صوابها ، كأنما بعد الضربة الأولى ضاع اتزانها فبحثت عن هدف آخر ، فأستقبلها الضيف بخنجره الذي يشبه السيف ، اصاب احد الذئاب عند الظهر حينما تحاشى هجومه ، ومر الذئب يعوي بشراسة ، كان الضيف يفشل في اصابة الرأس كما فعل محوّل القطارات لزوغان الذئاب السريع وتفاديها الطعنات ، وصرخ الضيف وقد بدا واضحاً بأنهما سيكسبان المعركة الأولى : ـ

« ـ لو كانت معي هراوة مثل التي تتسلح بها ! »

لم يعط القطيع الثاني المكون من ثلاثة ذئاب فرصة لهما لألتقاط الأنفاس فقد هاجمهما من جهة اليسار ، ومن الخلف برز ذئبان عجوزان وانشغلا بأفتراس الذئاب الجريحة ، ومن الظلام جاء عواء ذئبي مخيف ، كأنما ذئاب أخرى اشتمت رائحة الدم واثارت جنونها ، اخذت الذئاب الجريحة تدافع عن نفسها ، ولكن الأنياب الحادة كانت تنغرز في اللحم ، ويرتفع العواء المتوحش ، وترفس القوائم في دوامة من الغبار ، وصوت الريح ، ومن الظلام برزت كتل سوداء من جهة الفرس ، أخذ الفرس يصهل صهيلاً مجنوناً ، ويرفع قائمتيه الأماميتين ويدق بهما الأرض محاولاً الأفلات من قيده والفرار بعيداً ، ولكن الضيف قطع الطريق على ثلاثة ذئاب برزت من الظلام متسللة صوب الفرس ، كان يود لو ان الخنجر طويل بما يكفي ليجعله يدور دورة كاملة ليقطع هذه الرؤوس المتوحشة ، كانت الأنياب تصل على بعد ذراع منه قبل ان يستطيع امرار خنجره في بطونها ، وكثيراً ما يمضي الخنجر في الفراغ ، وشعر بذئب يتمكن من الوصول اليه من الخلف لينهش أليته وهو مشغول بطعن احد الذئاب ، صرخ متألماً ، وحينما استدار الى الخلف كان الذئب المهاجم قد ارتد الى الخلف ، وأنشغل ذئب آخر بأفتراس ذئب مصاب ، ساحباً اياه الى الخلف ، وتصاعد هيجان الفرس بأقتراب الذئاب منه ، وعلا صراخ الصبي من النافذة . وهجم قطيع من ثلاثة ذئاب من خلف محوّل القطارات الذي كان يدور كالناعور ، ضارباً الهواء ورؤوس الحيوانات المتوحشة ، التي تتجاوز الدائرة التي صنعتها الهراوة ، ملتقطاً انفاسه بصعوبة ، وقد نجح احد الذئاب من تجاوز الدائرة ونهش طرف المعطف وأخذ قطعة منه بين اسنانه ، وشعر محوّل القطارات بكفيه رطبتين ولكنه لم يعرف مصدرها ، وتساءل : أهي من تعرق كفه ؟ أم من دماء الذئاب السائحة من طرف هراوته . وكلما سقط ذئب هجمت عليه اعداد من الذئاب لأفتراسه ، أما الذئاب التي لاتجد طريدة فكأنما تصاب بالسعار ، فتهجم نحو الشيء المتحرك بشكل دائري ، كأنما رائحة الدم جلبت كل ذئاب الصحراء ، فهي تبرز من الظلام بعيون متوهجة ، واشداق مفتوحة عن انياب حادة ، وألسنة طويلة متدلية ، ولعاب متطاير ، ودون ان تنتظر لحظة كي تلتقط انفاسها أو ترتب أمكنة هجومها ، أو ترى الثغرات التي تستطيع ان تصل منها بسهولة الى فرائسها ، تهجم خلف الذئاب التي سبقتها ، بأصوات رهيبة تذيب اصلب القلوب ، فيستقبلها الخنجر بالطعن ، ويمضي الخنجر بعيداً فتندلق امعاء ، وللحظة واحدة يكون هناك فك متوحش بأنياب حادة مفتوح لايدري المدافع من اين يظهر ، يسحب الامعاء

الساخنة المعلقة في الهواء ويمضي بها بعيداً ساحباً الذئب الجريح الذي يقوده الألم نحو الظلام، ويشعر الغريب بالدماء تنزف من آليته وتبلل ساقه، وبذراعه تتخدر، وصهل الفرس بوحشية ورفع قائمتيه، حينما التفت رأى ذئباً قد تسلل وبدأ بمهاجمة الفرس.

حينما اعطى ظهره للذئاب المهاجمة، كي ينقذ فرسه من المتسلل هاجمته الذئاب من الخلف وشعر بسيخين من النار ينغرزان من اليمين واليسار في رقبته، وشعر بثقل رهيب على كتفيه، وخمن ان قائمتي الذئب الذي غرز انيابه في رقبته تتكئان على كتفيه. دار دورة سريعة بالرغم من الألم الرهيب الذي شعر به وطعن الذئب الذي تهاوى تاركاً رقبته تنزف الدم، وصرخ الضيف بألم: «أنجدني» كان الغريب يتنفس ولكن الهواء لا يصل الى رئتيه وحينما جلس على ركبتيه هجمت عليه اربعة ذئاب تنهشه من كل مواضع جسده، واخذت ذئاب أخرى بعد ان فرغ الطريق امامها بمهاجمة الفرس. سمع محول القطارات صرخة ضيفه، فقاوم ثلاثة ذئاب كانت تحيطه من كل جانب لكي يصل بسرعة لنجدته، ولكنه كان يتعثر عند كل خطوة يخطوها بأتجاه الضيف، وانفاسه تضيق، وسمع صهيل الفرس الذي اصبح اكثر حدة، وخمن ان الذئاب قد بدأت بأفتراس الفرس، وشعر بعدم الجدوى من قتالهما، ولكنه شدَّ من عزيمته، قائلاً لنفسه: ـ على الأقل قاتلناها، ولكنها كثيرة وشرسة، ورائحة الدم تجعلها اكثر وحشية.» وبصعوبة وصل بالقرب من ضيفه، كانت الذئاب تحاول افتراسه، لم يكن قد مات، فأنه بالرغم من الظلام يستطيع ان يرى ارتجاف قدميه كالمذبوح وتهويمات يديه. لم يبق حوله غير ثلاثة ذئاب وهاجمه الذئب الرابع تاركاً جسد ضيفه المرتجف، وذئب آخر هجم صوب الفرس الذي نجحت الذئاب الأخرى بطرحه ارضاً وهو يشخر ويرفس بقوائمه، ودارت الهراوة دورتها فأبتعدت الذئاب خطوات فأمسك بذراع ضيفه الدامي فسحب الجسد خطوة بأتجاه باب غرفتهم. ونجح احد الذئاب بنهش كف محول القطارات. ترك ذراع ضيفه، ودار بهراوته دورة أخرى فأصاب احدهما فأنشغل الآخر بأفتراس المصاب، وتراجع الذئبان الباقيان، ثم تركا الرجلين وتوجها صوب الفرس الذي اخذت الذئاب تلتهم لحمه. سحب محوّل القطارات ضيفه وحينما وصلا الى الباب هاجمهما ذئب، ولكنه لم يستطع الاستمرار في هجومه بل تراجع بعد لحظة للخلف وعوى بصوت مخيف، ثم مضى صوب الفرس. طرق محوّل القطارات باب الغرفة بيده المدماة وصرخ، وهو يهز باب الصفيح :ـ

«ـ افتح. افتح. افتح.»

فتح الصبي الباب وساعد اباه في سحب الضيف الى الداخل، فرجّا الباب بسرعة. ووضعا الخشبة المثلثة خلفه، وصرخ الصبي حينما رأى الدم يسيل من كف ابيه، ولكن محوّل القطارات أنهار ملتقطاً انفاسه بصعوبة. اغمض عينيه للحظة وفكر: ان كل الافعال الكبيرة تبدأ بحماقة صغيرة.» ثم جلس القرفصاء قرب الضيف المسجى والذي لم تنقطع انفاسه تماماً بعد. وضع رأسه على الصدر المنهوش من عدة مواضع، واخذ يستمع لدقات قلبه الواهنة، جلس مستنداً بظهره الى الجدار، وأشار الى ابنه، بأشارات خاصة:ـ

«ـ اعطني ماء. وغذ هذه النار بالحطب.»

بعد قليل أعطى الصبي لأبيه قدح ماء، ثم بدأ يغذي النار، وفي الخارج اشتدتْ همهمة الريح. وعوت الذئاب، وفكر محوّل القطارات بأشياء محزنة، ولكنه تحامل على نفسه وأفهم الصبي بالأشارات: ان يضع الملقط في النار لأحمائه حتى يقوم بكي جروح ضيفه.»

وفي الخارج دومتْ الريح من جديد حاملة معها اصوات الذئاب المتوحشة...

أبي

محمد راضي جعفر

مستريحٌ . .
عند باب الشمسِ
كالطيفِ ٱلنبي
مستريحٌ . . ياأبي
ولعينيك بريقٌ مثلُ نبعِ ٱلصيفِ
منسوجاً، كما ٱلعطرِ الحريريِّ
رهيفاً مثلما ٱلحُلْمِ ،
رقيقَ التَعَب
أبقِني في حُجْرِكَ
ٱلميمونِ . مَسِّدْ خصلتي
ٱليمنىٰ . ولُمَّ ٱلسالفَ
ٱلمبتَلَّ . قبِّلْني .
وٱطلِقْ يَدَك ٱلمعطاءَ
فوقَ ٱلجسَدِ ٱلمكدودِ
وٱمنَحْهُ صلاةَ ٱلمغربِ

إقتربْ من لُعَبي :
وٱرسم على أصغرها

أَوَّلَ حرفٍ من حروفِ ٱسمِكَ،
أو حطِّمْ إذا شئتَ
حصاناً جامحاً. أو نمِرةً
كسلىٰ، عصيَّهْ

ثُم مُرْني لقضيِّهْ
فإذا شاكسْتُ.

وبِّخني برفقٍ
مثلما كُنت. وإذ أهرعُ
أشكوكَ لأمّي:
ضُمَّني. وٱرحم عذاباتي
وعِدْني بهدِّيهْ

بينكَ الآنَ وبيني:
ومض برقٍ
وٱبتهالات سحابَهُ
بيننا قوسُ قزحْ
يَثِبُ اللونُ على اللونِ
مواعيدَ فرحْ
ومشاويرَ نديّاتٍ
بخفقِ الأرضِ، والزرعِ،
وماءِ النهرِ، والطيرِ،
وآهاتِ «العتابِهْ»

آهِ لاتُسرجْ خُطاكَ
ٱلصابرةْ

إنني أرسُمك الآن
بضوء ٱلذاكرةْ
رجلاً . . أو قُلْ فتىً .
يحملُ فوق الكَتِفِ ٱالصلْدةِ
آمالاً . وفي الكفّيْنِ
حلوى . يطرقُ البابَ .
يبوسُ اللُقمةَ . النعمةَ .
يحكي قصةً ثُمَّ
ينامْ
تحت سقفِ ٱلهاجرةْ
مثلما يغفو القطا كانَ
ينامْ
تقعدُ الزوجةُ عندَ الرأسِ .
تتلو حُبَّها . تنظرُ في
ٱلوجهِ الرجوليِّ ،
كما أنثى الحمامْ
وتذودُ الحَرَّ عن وجهِكَ ،
بالصبرِ ، وبالعشقِ ،
وقُلْتُ : الصبرُ : صبرُ
النخلةِ الخضراء ،
صبرُ النهرِ إذْ فاجَأَهُ
القيظُ شحيحاً
قُلتَ لي :
صبرُ الوَطَنْ

مستفزٌ . .
بثعابينِ : الكهوفِ : الزاحفهْ

كآلوباءاتِ من الشرقِ . .
كطوفانِ آلظلامْ
قال :
لاتوقظْ قطاةَ البرِّ
وآهجعْ . . إنما الأرضُ حرامْ
وشواظُ القَصَبِ، آلنبعِ ، رماحْ
وآنتظرْ :
حتىّ آلصباحْ

كان يوماً مُونعاً . .
بالرُطَبِ آلحلْوِ
وبالشمسِ التي تنثالُ
بالطَلِّ على سُمْرِ آلجباهْ
وبأحلام «المشاحيفِ»
ترُشُّ آلصُبحَ
نعسانَ على خدِّ آلمياهْ
وعلى ضفتّنا الأخرىٰ،
إلى الشرقِ،
ببقايا موجةٍ سوداءَ
كان آلصِبيةُ آلسُمُرُ
يدوسون على آثارِها
بين آالركامْ

د. مالك المطلبي

الزمن النحوي

تقدمة :

يرى كثير من الباحثين أن الزمن اللغوي فصيلة من فصائل النحو [1] وأنه في العربية خاصة، لايمكن أن ينتسب الا الى السياق [2]. فاذا تجاوزنا ما اصطلح عليه بـ «الزمن الصرفي» وقعنا على شبكة زمنية تتخذ نسيجها من الصيغ الفعلية، وما يتولد عنها من اتجاهات نحوية جديدة، وما يضاف اليها من صيغ حديثة غير فعلية، وصيغ مركبة، وقرائن، مع ملاحظة الجمل والاساليب اللغوية التي تقبع فيها تلك الانواع من الصيغ. كما ان كل ذلك، أعني امكانات السياق الزمنية يرتبط، من جهة الدلالة، بسياق الحال [3]. ومن هذا المنطلق وجه البحث المعاصر نقدا مريرا الى الرأي الذي يرى ان الصيغة المنعزلة وحدها، تكون الزمن في اللغة العربية.

بل على النقيض من ذلك، رأى أنه لايوجد في العربية ما يمكن أن نسميه زمنا صرفيا. وبعبارة أخرى رفض البحث المعاصر أن تجري مقولة الزمان (متى) على «الفعل» بلا مراعاة لاستعمالاته.

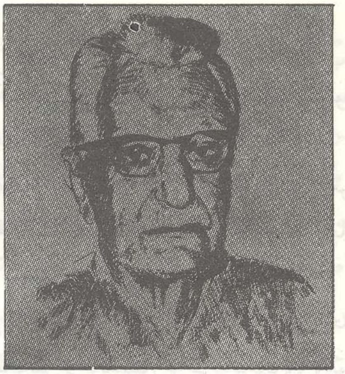
ويمكن أن نوجز اتجاهات هذا البحث، عبر محاولة الباحثين المعاصرين تنظيم فصيلة الزمن في العربية، على أساس نحوي، ونفي الزمن الصرفي عنها، والنظر الى التصريف الفعلي من جهة حدثه اللازمني تارة، ومن جهة حدثه الزمني تارة أخرى، أقول يمكن ايجاز اتجاهات البحث بما ياتي :

(1) نقد المستشرقين.

(2) نقد النحاة القدماء.

(3) البحث في مدخل نظري الى الزمن النحوي.

(4) نقد الجداول الزمنية.



عباس محمود العقاد



د. ابراهيم السامرائي

نقد المستشرقين :

ان أهم ما نستخلصه من اراء المستشرقين والمعنيين بالدراسات المقارنة التي عنيت بدراسة الصيغة الزمنية في العربية، في اطارها التاريخي وهوما عرضنا له في الفصل الأول[4] أمران :

الاول :

أنها عنيت بدراسة التطور التاريخي للصيغ الزمنية، وأقامت عليها نتائج استدلت بها على فقر العربية من ناحية الزمن، كما فسرت بها، كيف يمتد هذا الفقر الى الصيغ في اثناء الاستعمال، أي الصيغ الزمنية في مستواها النحوي.

الثاني :

أنها نظرت الى الزمن في اللغة العربية من خلال «الفعل» وتطور دلالته الزمنية، والتغيير الذي يصيب صيغه.

ويعني ذلك أن فكرة الزمن عند المستشرقين يعبر عنها في العربية، الفعل سواء أكان شكلا Form خارج الاستعمال، أم شكلا ذا دلالات متباينة في اثناء الاستعمال. وبمعنى آخرفان هؤلاء الاعلام لم يكتفوا بملاحظة أبنية الفعل الصرفية وانما تعقبوا أوجه استعمالها في السياق، وسنرى ذلك بتفصيل فيما نستقبل من هذا البحث. ولقد انقسم الباحثون العرب المعاصرون بازاء آراء المستشرقين، فالأغلب واجهها مواجهة منفعلة لما أحس به من أنها تعيب اللغة العربية[5] او الأجرومية العربية[6] فلم يتروا بفحصها، ولم ينظر اليها بكونها وصفاً لبنية لغوية متعاقبة، فاتسمت أحكامه بالتناقض، بل انها، وهذا وجه من وجوه المفارقة، عادت وصدرت عن آراء المستشرقين انفسهم.

فالدكتور ابراهيم السامرائي الذي يعرض لهذه المسألة بقوله : «انه ليس صحيحا مايقوله جماعة من الباحثين الأعاجم من أن الزمان ليس شيئا أصيلا، وأن اقتران الفعل العربي به حديث النشأة.»[7] وينتهي الى أن «الباحثين استفادوا الاستدلال على الزمان بصيغ عدة»[8] يعود، بعد ذلك، فيقرر ما قرره المستشرقون من قبل: اذ يقول: «الفعل العربي لايفصح عن الزمان»[9] أما الدكتور ابراهيم أنيس فيحاج المستشرقين على النحو الآتي: «ان كل مأخذه المستشرقون على العربية أن ثلاث صيغ أو صيغتين تعبران عن كل هذه الأزمنة. والواقع أن الأساليب العربية تعبر عن كل هذه الأزمنة جميعا»[1]

والحق أن هذا خلط للأوراق كما يقال، فالدكتور ابراهيم أنيس جعل زمن اللغة العربية مناطا بالأساليب. ـ التي تعني عنده طرائق التأليف اللغوى ـ وهو أمر يشير الى وجه من وجوه نفي الزمنية عن العربية.

فاللغة الزمنية هي التي تنطوي على سلم من الأزمان المتنوعة، على عبارة فندريس[11] يستند الى «الصيغ» أوالى نسق من الصيغ البسيطة والمركبة.

اما اللغة التي تستند الى الأساليب في التعبير عن الزمن، فلا تنطوي على نسق، بل على دلالات عامة تترشح عن التراكيب اللغوية. ولسنا نعني بالحكم على ان لغة ما فقيرة زمنيا، او أنها لغة لا زمنية، ان هناك لغة تخلومن الاشارة الى الزمن، فهذا أمر

يناقض منطق اللغات.

ان كل ما نعنيه أن هناك بنية لغوية، تنطوي على نسق زمني نسيجه «الصيغ». وأن هناك بنية لغوية أخرى لاتنطوي على مثل هذا النسق، بل تتوسل الى ذلك بوسائل عامة لايمكن تحديدها. ولعل ذلك يفسر كيف ان المستشرقين لم يعرضوا لزمن الأساليب، بل عرضوا لزمن الصيغ الفعلية. وهو العرض الذي يمكن أن يوجه اليهم النقد منه كما سنرى.

ان الدكتور ابراهيم أنيس الذي حاج المستشرقين ينتهي، في مؤلفه (من أسرار اللغة) وهو يناقش زمن العربية، الى ما انتهى اليه المستشرقون من قبل، فهو يرى «أن الربط بين الصيغ والفكرة الزمنية غير وثيق في اللغات السامية»[12] وصرح في موضوع آخر بقوله «لاشك أن ربط الصيغة بزمن معين يحملنا في العربية على الكثير من التكلف والتعسف»[13] وهي آراء تتطابق مع ما صرح به المستشرقون ان لم تكن قد نقلت عنهم نقلا[14].

وتتضح المسألة بصورة أدق على يد واحد من ابرز المثقفين العرب في عصرنا هذا، وهو الاستاذ عباس محمود العقاد؛ فهو، بسبب من دفعه عن اللغة العربية ما تراءى له، نقصا أريد الصاقه بها، يتخطى فحص بنية العربية ليقدم لنا ما يشعر به نحو تلك البنية! يقول: «من قبيل هذا النقص ما نسب الى لغتنا من نقص الدلالة على الزمن في صوره المختلفة»[15]

والحق أن أيا من المستشرقين لم ينسب الى العربية نقصا في دلالتها على الزمن في صور مختلفة، بل في صورة واحدة هي صورة صيغها. وقد جاء ذلك في سياق وصف البنى المشتركة للغات السامية، وأجمع على ان تعبير (الفعل) عن الزمن في هذه اللغات محدود جدا. وذلك ما يشير اليه العقاد نفسه، على الرغم من أنه يمسه مسا سريعا. يقول: «وقد شاع بين اللغويين المختصين بدراسة تواريخ الألسنة في الغرب، ان اللغات السامية ناقصة في دلالة الزمن اي في دلالة الأفعال الأزمنة، وفي اللغة العربية، على تفاوت بينها وبين الفروع الأخرى من الأرومة المشهورة باسم اللسان السامي أو لسان السامية»[16].

وقد فات استاذنا الكبير ان يفرق بين نقص لغة في الدلالة على الزمن، ونقص أشكال الفعل في الدلالة ذاتها. ومع ذلك فقد رد على رأي المستشرقين السالف بقوله: «ربما ساغ هذا القول عن اللغة العربية في عقول المتعجلين من مصدقيه، لانهم توهموا أن هذه اللغة نشأت في صحراء خاوية لاقيمة للوقت عند أهلها.»[17]

وبين في موضع ثان: «أن الزمن الماضي مهم عند ابناء البادية العربية، في كل عهد من عهوده، لأنه مستودع المفاخر والأساليب والثارات والسوابق والذكريات.»[18]

واضح ان رد الاستاذ العقاد يتعلق بزمن ذي سمات وجودية وأدبية. أنه يعبر، هنا، عن الاحساس بالوقت، ولايحكم على الزمن بوصفه جزءاً في بنية لغوية.

بل ان مسألة نقص العربية الزمني، وجدت مجالها في بحوث غير اللغويين، فالدكتور «زكي الجابر»، وهو من الباحثين في حقل الاعلام، يعرض لظواهر لغوية في خط واحد، وفق قاعدة التلازم والتأثير المتبادل، بين الظواهر الاجتماعية.

يثير الدكتور زكي الجابر قضية «الزمن والفعل»[19]. ومن ثم يعرض لما سماه «ألأقاويل» في تفسير «عدم وضوح زمان الفعل»[20] ومنها: «ان دقة التعبير وليدة المجتمع الصناعي.» و «صورة هذا المجتمع تختلف عن صورة المجتمع الفلاحي، حيث لايتقيد الانسان بقيود الدقة في الزمن»[21]

ويرد الدكتور زكي الجابر على هذا التفسير بقوله: «وليس من الانصاف تحميل التركيب العربي أوزار عدم احترام الزمن»[22] الا أنه يعود فيقرر: «أن فساد الواقع العربي شمل فيما شمل الاستعمال اللغوي.»[23]

ان تلمس أسباب ظاهرة لغوية يفترض أولا فحص تلك الظاهرة في اطارها الذي توجد فيه، اي في لغتها التي هي فيها الآن، وفي سياقها اللغوي التاريخي، ولايمكن تلمسها في اطار ظاهرة اجتماعية، وافتراض تأثير تلك الظاهرة الاجتماعية في اللغة، للوصول الى أحكام لغوية كما فعل الدكتور زكي الجابر. ومن هنا ينبغي ان نفرق بين احساس بدوي، قديما، أو فلاح حديثا بالزمن بوصفه حركة الوجود في المكان، وتعبير ذاك البدوي، وهذا الفلاح عن الزمن بصيغه اللغوية والخلط بينهما، أو حتى الاشارة اليهما معا يدرس خارج منهج علم اللغة.

ان كل ما تقدم من آراء تنطلق من افتراض وجود نقص في اللغة، وهو منطلق غير صائب، اذ لايوجد ابدا نقص لغوي أو تفوق لغوي، بل تنظيم لغوي.

وعلى أية حال فقد كان هناك باحثون عرب ناقشوا ملاحظات المستشرقين في زمن اللغة العربية، مناقشة منهجية، متفادين الانطلاق من كون هذه الملاحظات تهما. ونذكر ها هنا ما عرض له الدكتور مهدي المخزومي في مؤلفه «في النحو العربي نقد

وتوجيه» والدكتور طاهر سليمان حموده في مؤلفه «ابن قيم الجوزية جهوده في الدرس اللغوي».

فصل الدكتور مهدي المخزومي آراء المستشرق (وليم رايت W. Wright) التي وردت في مؤلفه «قواعد اللغة العربية».

ان رايت يوجه نقدا الى النحاة العرب القدماء الذين كما يرى «علقوا اهمية لاضرورة لها على فكرة الزمن في ذاتها وارتباطه بأشكال الفعل، وذلك بتقسيمهم الزمن الى الماضي والحاضر والمستقبل، ثم خصوا الفعل الماضي بفكرة الزمن الماضي والفعل المضارع بفكرتي الزمن الحاضر والمستقبل»[24]

ويعلق الدكتور المخزومي على ذلك بقوله: «ان رايت ينظر الى تقسيم سيبويه[25] وتقسيم ابن يعيش[26] ثم يخلص الدكتور المخزومي الى ان رايت على حق في ملاحظته تلك. ويرى ان الحق يأتيها من جهتين:

الاولى: أن النحاة لم يعيروا دلالة الفعل على الزمن ما ينبغي أن تعار[27]

الثانية: ان الفعل العربي القديم لم يعهد فيه غير تينك الصيغتين البسيطتين، صيغة (فعل) وصيغة (يفعل). وهذا مظهر من مظاهر الفعل في مرحلته القديمة[28] ولكن الدكتور المخزومي يأخذ على (رايت) أنه لم يحاول التفريق بين زمن اللغة العربية كما هو وزمن اللغة العربية كما قرره النحاة: «ففاته ما فات القدماء ايضا من نظر الى تعبيرات مختلفة طواها اهمال النحاة وخلطهم فيها»[29].

أما الدكتور طاهر سليمان حمودة فقد وجد ان «ماقرره فندريس صحيح من الناحية الصرفية، ولكن فندريس غير دقيق فيما رمي به العربية واللغات السامية من افتقارها الى وسائل التمييز بين الازمنة المختلفة، وعلل ذلك بان الزمن النحوي وظيفته في السياق، يؤديه الفعل أو الصفة او ما نقل الى الفعل من الأقسام الأخرى»[30]

وعزا الدكتور حمودة انجرار فندريس الى هذا الوهم الى «قلة عناية النحاة العرب برصد الفروق الزمنية الدقيقة.»[31]

والواضح أن كلا الباحثين آنتهيا الى أن المستشرقين والمعنيين بالدراسات المقارنة لم يفحصوا بنية العربية نحويا وهم ينقبون عن زمنها، بل نظروا الى صيغ الفعل العربى في نظامه الصرفي كما رأى الدكتور حمودة أو في نظامه الصرفي[32] وسياقه التاريخي كما رأى الدكتور المخزومي، أو أنهم درسوا قواعد النحاة وأحكامهم ولم يبحثوا العربية كما هي، بتأثير تلك القواعد تحت وهم افتقار العربية الى وسائل التمييز بين الازمنة المختلفة، ورأى الباحثان أن الانتقال الى السياق وملاحظة أوجه الاستعمال اللغوي سيرينا أن العربية غنية بالوسائل التي تميز بين الأزمنة المختلفة.

وهكذا ينتهي الكثير من الباحثين العرب المعاصرين الى أن أحكام المستشرقين والنحاة العرب القدماء، تتسم بالنظرة الجزئية، وكأن المستشرقين والنحاة العرب كانوا ينظرون الى الزمن في اللغة العربية بعين واحدة هي عين الصرفي ويغلقون الأخرى وهي عين النحوي. لكن سنرى فيما نعرض له من ملاحظات النحاة القدماء حول الزمن النحوي، وما نعرض له الآن من آراء المستشرقين أنهم أي المستشرقين لم يكونوا بأقل شأنا من هؤلاء الذين ينظرون كما ينسبون لأنفسهم، نظرا شاملا. والفرق الرئيس يكمن في زاوية النظر التي ينظر منها كل فريق.

ان فندريس بما يسوقه من أمثلة في اللغات السامية يكشف عن وضع الصيغ الزمنية في أثناء الاستعمال، ويدحض بذلك الزعم القائل ان المعنيين بالدراسات المقارنة والمستشرقين نجحوا في تطبيق فكرتهم الزمنية على (الفعل) خارج الاستعمال أو تحت تأثير القواعد النحوية العربية القديمة. يقول: «فالآشورية مثلا تستعمل التام (الماضي) في معنى الحاضر والمستقبل، وفي العربية يعبر غير التام (المضارع) عن معنى الحاضر والمستقبل، وفي العبرية نرى الصيغة المسماة خطأ بصيغة الاستقبال تستعمل للتعبير عن الماضي»[33] وينص بروكلمان على أن استعمالات زمني الماضي + Perfect والمضارع + Imperfect «تذكر بالتفصيل في علاقات الجملة Syntax»[34].

بل ان بول كراوس يتخذ من دراسة الصيغ الفعلية في السياق مظهرا من مظاهر فقر العربية في التعبير عن الأزمنة المختلفة[35] كذلك اشار وليم رايت في ملاحظته الزمن النحوي في اللغات السامية الى قضية ما أسماه «العلاقات الزمنية» التي تحيط بالفعل السامي، فقد وجد «ان هذه العلاقات الزمنية نفسها هي التي تحدد المجال الزمني الذي يقع فيه الفعل التام أو غير التام في السامية»[36] ويعني ذلك ان رايت، الذي لم يكشف طبيعة تلك «العلاقات الزمنية»، رأى ان البنية النحوية تنطوي على مظهر زمني نسيجه الأفعال وما يحيط بها من العلاقات.

وهكذا يتضح بطلان الزعم القائل ان المستشرقين والمعنيين بالدراسات المقارنة نظروا الى الزمن في اللغات السامية خارج الاستعمال، بل على العكس مما تصوره الباحثون العرب المعاصرون، وجدوا في الاستعمال اللغوي ما يؤيد تصورهم عن زمن اللغات السامية:

أما الباحث فيجد أن ما يؤخذ على النتائج التي انتهى اليها المستشرقون لايكمن في انهم غفلوا عن فحص البنية النحوية أو انهم قصروا نظرهم على المراحل التاريخية القديمة لدلالة الفعل السامي الزمنية، أو انهم خضعوا لتأثير احكام النحاة العرب القدماء، بل يكمن في نقطتين رئيسيتين:

الاولى: أنهم درسوا الزمن في اللغات السامية في أطواره التاريخية الاولى بوصفه نتاج الفعل[37] وعمموا تلك الدراسة على الأطوار التاريخية اللاحقة. لقد قصدوا أول الأمر الى دراسة اللغات السامية دراسة «تزامنية؛ تقتصر على النظر الى حالات لغوية ثابتة»[38] هي حالة اللغات السامية في أطوارها التاريخية المبكرة، ولكنهم حين عرضوا للغات السامية التي قطعت أشواطا زمنية، وأخذت كل لغة تبتعد، بخصائص بنيتها عن الأخرى، وفحصوا مظاهر الزمن فيها، كشفوا عن قصد آخر هو دراسة تلك اللغات دراسة «تعاقبية»[39] اي من وجهة نظر تاريخية «تحرص على وصف تطور اللغات»[40] وبمعنى آخر، جعلوا من نتائج دراسة وصفية، نتائج دراسة تاريخية لاتستند الى التعاقب[41].

الثانية: أنهم ربطوا الزمن في الساميات بـ «الفعل» بصيغتيه البسيطتين «فعل» و «يفعل» اللتين تريان وحدهما خارج الاستعمال[42] وحين فحصوا البنية النحوية للعربية لم يلتفتوا الا الى صيغ الأفعال البسيطة، حين يعبر حدثها عن زمن، وحين يتجرد من الزمن ويبقي على دلالته الفعلية (التمامية، وغير التمامية) اذا تقاذفته أمواج الدلالة في السياق، ان جاز لنا أن نقول هذا. ولم يصدر عنهم[43] ما ينبيء انهم تعقبوا تلك الاشارات الزمنية التي تنبعث من البنية النحوية العربية التي تعبر عنها الادوات وهي تأتلف مع الأفعال أو أقسام الكلم الأخرى التي تتحول الى التعبير عن الزمن اللغوي.

نقد النحاة القدماء:

وجه اللغويون المعاصرون العرب، في الجانب الثاني، نقدا شديدا الى النحاة القدماء ومنهجهم فيما يتصل بموضوع الزمن في اللغة العربية. وسنحاول أن نصنف هنا أسس هذا النقد وعناصره:

(1) يرى الاستاذ ريمون طحان «أن الفكر العربي يميل الى تقسيم الزمن بشكل مواز لما يحدث للمكان. فالمفاهيم المكانية ـ الزمانية المشتركة ـ ووجود القريب والمتوسط والبعيد سيؤدي حتما الى الأخذ بتقسيم زماني مثلث اي تقسيم الزمن الى ماض وحال واستقبال»[44] ويعني ذلك ان النحاة صدروا عن فكر من خصائصه اقامة مطابقة بين المفاهيم. ومن ثم يمكن أن نستخلص ان هذا الفكر (وهو فكر يتسم بالسكونية والمطلقية، كما توحي ملاحظة الاستاذ ريمون طحان) قد نقل المطابقة، من مطابقة بين الزمان والمكان الى مطابقة بين الأنواع الزمنية، فوحد بين مفهوم الزمن في الوجود ومفهومه في اللغة. وشرح ذلك في النقطة الثانية الآتية:

(2) لم يفصل النحاة بين الزمن بمفهومه الوجودي الفلسفي من جهة والزمن بمفهومه اللغوي من جهة أخرى. ويعقب الدكتور المخزومي على ملاحظات «ابن يعيش»[45] في الزمن بقوله: «لقد وضع ابن يعيش أقسام الزمان الفلسفي أساسا لتقسيم الفعل ولكنه فشل في تطبيق ما أثبت وقرر»[46] وينتهي الدكتور المخزومي في هذه النقطة، الى حكم عام على النحاة، فيرى أنهم «لم ينجحوا في تصور أن الزمن النحوي ليس كالزمن الفلسفي الذي يدل على المضي والحضور والاستقبال، ولكنه (اي الزمن اللغوي) صيغ تدل على وقوع أحداث في مجلات زمنية مختلفة»[47]

(3) ان نتائج النقطة السابقة وجهت بحوث المستشرقين وجهة خاطئة. فبدت لهم اللغة العربية فقيرة من حيث ما تمتلك من وسائل للتعبير عن الزمن في حين كانت قواعد اللغة العربية التي وضعها النحاة هي المفتقر الحقيقي الى تلك الوسائل[48].

(4) أن المنهج النحوي القديم اتسم بما يمكن تسميته: (الازدواجية الزمنية) التي نشأت بسبب من الصاق الزمن بالصيغ الفعلية خارج الاستعمال، وما يلحق تلك الصيغ من انحراف في الدلالة على الزمن في اثناء الاستعمال، الأمر الذي اضطر معه اصحاب ذلك المنهج الى ان «يتأولوا من النص الصحيح ما ليس بحاجة[49] الى تأويل او تخريج. فاذا استعمل المضارع مكان الماضي التمسوا في هذا نكتة بلاغية هللوا لها وكبروا.»[50] وقد انتهى بهم كل ذلك الى مواجهة «صعوبات كثيرة في تفسير استعمالات الفعل في غير ما خصوه به من زمان معين»[51].

(5) ان النحاة انتهوا في بحوثهم الى زمنية الفعل العربي. غير ان المستشرق كراوس توصل الى ما أسماه «هدم زمنية الفعل العربي التي قررها النحاة»[52]

(6) أن البحث النحوي القديم يتسم بالنظرة الجزئية في فحص البنية النحوية العربية لتقرير فصيلة الزمن فيها، وليس بانعدام تلك النظرة كليا. وهذا الرأي، الذي يخرج على الآراء السابقة، ينفرد به الدكتور تمام حسان.[53] يرى الدكتور تمام حسان أن النحاة لم يغفلوا ملاحظة الصيغ الفعلية ودلالاتها الزمنية داخل السياق، كما نسب اليهم ذلك كثير من الباحثين المعاصرين، ولكن ملاحظتهم لم تكن شاملة. بل تابعت جانبا من استعمال الصيغ الفعلية فقط - وقد وجدوا كما يفترض الدكتور تمام. ولاندري أكان ذلك محض مصادفة - أن دلالة الصيغ الزمنية داخل الاستعمال تتطابق مع ما قرر لها من دلالات خارج الاستعمال، فجعلهم هذا يقررون أن صيغة (فعل) تدل على الماضي مطلقا و(يفعل) على الحاضر والمستقبل مطلقا و(افعل) على الحاضر والمستقبل مطلقا.

وكأن النحاة كما يرى الدكتور تمام حسان، فحصوا دلالة الصيغ الفعلية على الزمن في الجمل الخبرية المؤكدة والمثبتة والجمل الانشائية الاستفهامية المثبتة، فوجدوا أن تلك الصيغ تعبر عن الزمن ذاته الذي تعبر عنه عندما تكون في خارجها فـ«غرر بهم - هذا الامر - فلم يعنوا برصد الفروق الزمنية الدقيقة الا في أضيق حدوده.»[54]

(7) لم يعن المنهج النحوي القديم بالصيغ التي تعبر عن الزمن ولم يلاحظ فيها سوى مايتصل منها بطبيعة ذلك المنهج. فالفعل الذي هو «كلمة الزمن»[55] «لم يحظ بعناية النحاة. وكان للاسم عندهم منزلة خاصة تفوق ما لأجزاء الكلام الاخرى.

فالنحاة يقدمون الاسم في الذكر حين يعرضون لأقسام الكلمة، أما الفعل فلم يتناولوه الا فيما يتعلق بكونه يؤثر في الاسم ويعمل فيه، لأنه أقوى العوامل ولأنه الأصل في العمل.»[56]

وقد أدى ذلك الى أن ينشغل النحاة «بمسألة العمل في الفعل ومسألة الاعراب، ولم يولوا فكرة اعراب الفعل عن الزمان العناية اللازمة.»[57]

(8) يتسم المنهج النحوي بنقص مصطلحاته الزمنية «كالماضي المستمر والماضي المنقطع»[58] أي ان اشكال الصيغ الزمنية في العربية قادرة على التعبير عن كل تفريعات الزمن، وان ما يبدو من ان العربية لاتنطوي الا على صيغتين زمنيتين أو ثلاث، مرده الى «أن النحويين لم يتخذوا (لكل زمن) اصطلاحاً بعينه»[59]

تلك هي، كما نرى، العناصر التي انبنى عليها النقد الذي وجه البحث اللغوي المعاصر، الى النحاة القدماء في موضوع الزمن، وهو نقد اتسم احيانا بطابع قاس، من مثل أن النحاة «لم يكترثوا للناحية الزمنية»[60] أو «لم يعنوا برصد الفروق الزمنية الدقيقة»[61] بل انهم نعتوا عند آخرين بالبعد عن الادراك والخلط[62] فيما يتصل من بحوثهم بموضوع الزمن.

ولكي نناقش عناصر النقد الأساسية التي وجهت الى النحاة القدماء ينبغي لنا أن نعود فندقق النظر في مباحثهم، ونقلب ما أثر عنهم من آراء، لكي نقيس مدى التطابق بين ملاحظات المعاصرين ونتائج القدماء. لكن قبل ذلك يجب علينا أن نتلمس بايجاز طبيعة النزوع العقلي المنطقي الذي وسم البحث النحوي العربي.

لقد أخذ على النحاة أنهم صدروا في ملاحظة الكل عن الجزء، فقرينة الاعراب وهي قرينة نحوية واحدة كانت تقود اللغة، تحلل التراكيب أو تصنعها، وتتضح هذه الصناعة في كتاب سيبويه. وقد جر ذلك الى البحث في العلل والمعلولات، ومن ثم الى غلبة النزعة المنطقية. اقول أخذ على النحاة ذلك وهو أخذ صحيح في جانب منه، واقول في جانب منه لان هذه النزعة المنطقية، لايمكن، في جانب آخر، فصلها عن اللغة فصلا حاداً كما فعلت أغلب المناهج المعاصرة، بعبارة اخرى أن اللغة البشرية التي تستقل بمنطق خاص بها لايمكن ان تنفصل عن منطق العقل البشري انفصالا كليا.

وعلى هذا فان الذي يؤخذ على النحاة القدماء أنهم جردوا اللغة، في أحيان كثيرة، من منطقها وأخضعوها لمنطق عقلي مجرد، ويؤخذ على الباحثين العرب خاصة، هذه النزعة التجريدية المطلقة في اقامة الحدود بين اللغوي والعقلي.

ونعرض لما للنحاة في هذه النقطة ولما عليهم في ضوء عناصر النقد السابقة، الموجهة اليهم.

فما على النحاة أنهم تناولوا الدلالة الزمنية حين تناولوا أبنية الأفعال الثلاثة، وجعلوا ذلك على رأس بحوثهم النحوية، ثم دفعوا بتفريعات هذه الابنية وما تشمل عليه من دلالات الى مباحثهم الصرفية. ولو أنهم لم يلصقوا بالبناء الفعلي دلالة زمنية حتى يدخل السياق لكانوا تفادوا الاضطراب المنهجي الذي وقعوا فيه وهو ما تأخذه عليهم الفقرة (5) التي ترى أن جوهر الفعل غير

زمني، على الضد مما رأى النحاة من أن جوهر الفعل زمني. أو على عبارتهم الزمن من مقومات الفعل [63] واستنادا الى ملحظ النحاة هذا - جوهر الفعل زمني، وطبيعة الزمن صرفية - تكون لديهم ما يمكن أن نسميه اطارا منهجيا لموضوع الزمن، ومفاده:

يتم البحث في الأفعال بوصفها أبنية، مع ملاحظة ما تدل عليه - ومنها الدلالة الزمنية، ثم يتم البحث في هذه الأفعال بوصفها أبنية مستعملة وما خالف دلالة الفعل على زمنه الصرفي يرجع الى مبدأ يمكن أن يسمى «عارض يعرض» [64] وهو مبدأ نحوي، لأن الأبنية خارج الاستعمال لاتتعرض لعارض ما.

وهذا المبدأ يستند الى:

(1) ما سمي بـ «الالتفات الذهني» [65] أو البعد البلاغي للصيغة، وهو ما عرضنا له من تبادل المواقع بين الصيغ [66]

(2) نوع السياق - انشاء ايقاعي، انشاء طلبي، خبر.

(3) العامل كـ «ان» تقلب الماضي الى المستقبل.

وقد كون كل ذلك ما يمكن تسميته ازدواجية زمنية وقطبا هذه الازدواجية زمنان متقابلان، وفيها ينبغي للنحو أن يعتذر لهذا التقابل أينما وجد.

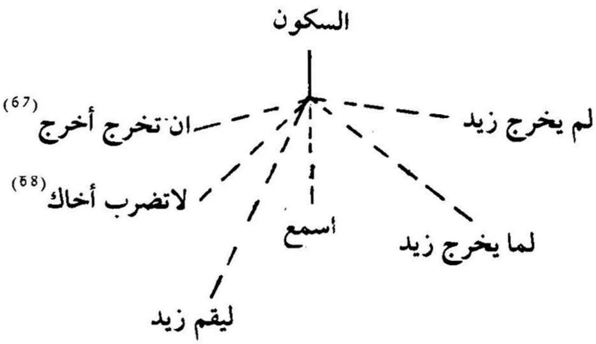
وعلى سبيل المثال وقعوا في خطأ المزاوجة بين صيغة «فَعلَ» في الشرط والبحث عن زمن لهذه الصيغة، ولما كانت دلالة الشرط الزمنية، عند النحاة، تنصرف الى المستقبل، باعتباره احداثاً لم تقع بعد، أسند زمن المستقبل الى صيغة «فَعلَ»، واعتذر لهذا الاسناد بأن ألصق بأدوات الشرط العاملة وظيفة قلب زمن الصيغة. وكان ذلك جزء من دورة الاعتذار للزمن الصرفي.

وأمر ثان يؤخذ على النحاة، وهو صدورهم عن قرينة الاعراب صدورا كليا. وقد كان لهذه النزعة صدى قوي في موضوع الزمن، فهو موضوع لم يستقل بباب نحوي بل تفرق في ثنايا الأبواب كجزم المضارع ونصبه والنواسخ... الخ

فاذا أردنا على سبيل المثال أن نقع على أجزاء من الزمن اللغوي عمدنا الى باب الجزم لنجد:

باب الجزم

الجازم المقتضي فعلا أو فعلين



ان الجدول السابق يستند في توزيع مجموعاته الى الحالة الاعرابية على الرغم من انطوائه على اساليب لغوية، وأبواب نحوية مختلفة، كالخبرية والانشائية، والنفي، والأمر والطلب والنهي والشرط وهي أبواب مختلفة في علاقتها مع الزمن، كما أن للصيغ التي تقبع فيها دلالات زمنية متنوعة، وهو أمر يتفق مع مضمون الفقرة (7).

أما ماللنحاة في هذا الجانب فيمكن تبينه اذا أعدنا قراءة الفقرتين (1) و(2) من فقرات نقد النحاة السابقة.

في هذه النقطة، نقطة أقسام الزمن تقوى الوشائج بين ما هو عقلي وما هو لغوي، على الضد مما رآه الاستاذان الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ريمون طحان أن اقسام زمن الوجود وهي اقسام عقلية محضة هي نفس أقسام الزمن اللغوي.

أما التفريعات الزمنية الأخرى أو المشترك بين الأقسام، فجهات في هذه الأقسام. يقول الدكتور تمام حسان: «الأزمنة ثلاثة والفروق فروق جهة.» [69]

كما أن النحاة قدموا في ظلال منهجهم نظرات تحليلية دقيقة، يؤدي جمعها وتنسيقها الى تكوين جدول الزمن النحوي القديم، كما ان سيبويه قدم لنا ملاحظات أساسية في موضوع الجهة (aspect) الزمنية في حدث الفعل.

وسنحاول هنا جمع شتات الآراء النحوية والاستعمالات التي عرضوا لها.

بناء «يفعل» أو الفعل المضارع :

أ ـ أن يترجح فيه الحال اذا كان مجردا .

ب ـ أن يتعين فيه الحال اذا اقترن بـ «الآن» وما في معناه

جـ ـ أن يتعين فيه الاستقبال .

د ـ أن ينصرف معناه للمضي[70]

هـ ـ أن يفيد الاستمرار كما نقول «فلان يقري الضيف ويصنع الجميل»[71]

و ـ (أن يدل على العادة نحو «زيد يقدم في الحروب ويسخو بموجوده) .

ز ـ أن يدل على الاستمرار في الماضي . نحو: «كنت اراه . »[72]

بناء (فَعلَ) أو الماضي :

أ ـ (المضي : وهو الغالب

ب ـ الحال اذا قصد به الانشاء

جـ ـ الاستقبال اذا اقتضى طلبا أو وعدا[73]

كما عرضوا لمعاني بناء (فعل) فوجدوا منها :

(أ ـ وقوعه

ب ـ مشارفته

جـ ـ ارادته

د ـ مقاربته)[74]

وليس من مهمة هذه الرسالة أن تعيد تركيب النظرات المجتزأة للنحاة، بغية الكشف عن زمن اللغة العربية، ولكننا نفيد من هذه الاشارات اعادة تقويم نتائج البحث النحوي العربي القديم. وسنرى ان أخطر محاولات النحاة قدمت في موضوع جهة الحدث الزمنية بعد ان انصرفت معدقات البحث الى توزيع الصيغ على أقسام الزمن: الماضي، الحاضر، المستقبل.

ان الجهة التي هي «تخصيص لدلالة الفعل ونحوه»[75] تظهر جلية في المخطط الذي تركه لنا سيبويه . كما أن فكرة «الجهة» تتضح في المباحث التي تلته :

قدم لنا سيبويه جدول الجهة على النحو الآتي :

الصيغة	الاثبات	النفي
فَعلَ	فَعل	لم يفعلْ
	قد فَعلَ	لمّا يفعلْ
	لقد فَعلَ	ما فَعلَ
يفعل	هويفعلُ	ما يفعلُ
	هويفعل «ولم يكن الفعل واقعا»	لا يفعلُ
	لَيَفْعَلَنَّ	لا يفعلُ
	سوف يفعلُ	لن يفعلَ
	سيفعلُ	لن يفعلَ[76]
	(كان سيفعلُ	ما كان لِيَفْعلُ
	كان سوف يفعل	ما كان ليفعل[77]

وقد نحت المباحث التي تلت سيبويه هذا المنحى :

يرد صاحب الهمع على من قال: «ان الماضي لايقصد به الا مطلق الماضي دون تعرض لقرب أو بعد، فكذلك المستقبل»[78]

يرد بقوله: «وهو ممنوع فان الماضي فرقوا فيه»[79]

وهكذا يكون النحاة قد أعادوا النظر في توزيعات الصيغ الصرفية على الزمن الثلاثي، فصارت هذة الصيغ تشير، في السياق، الى أقسام زمنية أخرى، والى تفريعات زمنية في القسم الواحد، وذلك مظهر من مظاهر التفصيلات النحوية الشاملة في اطار منهج محدود.

الهوامش

1) ينظر اللغة : 125 .

2) ينظر اللغة العربية معناها ومبناها : 240 .

3) سنعرض لما اصطلحنا عليه بـ «الزمن الدلالي» في دراسة قادمة .

4) ينظر الفصل الاول : ص 38 .

5) مجلة مجمع اللغة العربية / مقالة الزمن في اللغة العربية : 14 : 49 .

6) المصدر السابق / مقالة الزمن في اللغة العربية : 14 : 49 .

7) الفعل زمانه وأبنيته : 23 . وكان على الدكتور السامرائي أن يستند الى «الاطار التاريخي» في الرد على النتائج التي انتهى اليها المستشرقون اذ أنه أفرد للفعل في العربية مؤلفا مستقلا ليقرر من زاوية علم اللغة التاريخي أن اقتران

الزمان بالفعل العربي قديم النشأة.

8) المصدر السابق: 23.

9) المصدر نفسه: 24.

10) الزمن في اللغة العربية ـ مستل: 50.

11) اللغة: 135.

12) من اسرار اللغة: 168.

13) المصد نفسه 172.

14) ينظر مبحث (الفكرة الزمنية في اللغة) في مؤلف الدكتور ابراهيم أنيس (من اسرار اللغة: 164).

15) مجلة مجمع اللغة العربية / مقالة الزمن في اللغة العربية: 44.

16) الزمن في اللغة العربية ـ مستل: 37.

17) مجلة مجمع اللغة العربية / مقالة الزمن في اللغة العربية: 14: 38

18) المصدر السابق: 14: 39

(19، 20، 21، 22، 23) جريدة السياسة الكويتية: 19

24) في النحو العربي نقد وتوجيه: 146.

25) ينظر الكتاب: 1: 12.

26) ينظر شرح المفصل: 7: 4.

27) ينظر في النحو العربي نقد وتوجيه: 146.

28) نفسه: 148.

29) في النحو العربي: نقد وتوجيه: 147.

30) ابن قيم الجوزية: جهوده في الدرس اللغوي: 111.

31) المصدر نفسه: 112.

32) تفادى الدكتور «مهدي المخزومي» في بحثه: «الصيغ الزمنية في العربية» الذي ضمهمؤلفه: «في النحو العربي: نقد وتوجيه، ذكر «الزمن الصرفي» ولكنه ببنائه جدوله الزمني على الاستعمال: ص 154، ألمح الى ان الزمن عنده زمن النحو وليس زمن الصرف.

33) اللغة: 137.

34) فقه اللغات السامية: 113.

35) محاضرات في فقه اللغة: مخطوطة: 33.

36) في النحو العربي نقد وتوجيه: 146.

37) وهذا هو تمام رأى الدكتور مهدي المخزومي. انظر مضمون الهامش ص من هذا الفصل.

38) مشكلة البنية: 52، 53.

39) المصدر نفسه: 53.

40) المصدر السابق: 53.

41) حدد العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) في منهجه وجهتي نظر مختلفتين في دراسة اللغات: الاولى: تمثل محورا افقيا ليس للزمن فيه أي مدخل، وهي وجهة النظر الوصفية. والثانية تمثل محورا رأسيا يقوم على أساس التغير الزمني، وهي وجهة النظر التاريخية / وانظر مشكلة البنية: 53

42) عدا اشارة بروكلمان التي وردت في الهامش ص 37، 38 من فصل «الزمن الصرفي» التي أشار فيها الى الزمنين الثالث والرابع.

43) عدا ما صدر عن المستشرق الالماني برجشترا سر الذي سيرد ذكره لاحقا.

44) الألسنية العربية: 3: 148.

45) سنأتي على ذكرها في المبحث الخاص بالدراسة التطبيقية.

46) في النحو العربي نقد وتوجيه: 11.

47) المصدر السابق: 147.

48) في النحو العربي نقد وتوجيه: 146، وينظر ابن قيم الجوزية: 112.

49) الأصح ما ليس به حاجة.

50) من اسرار اللغة: 172، 173.

51) في النحو العربي نقد وتوجيه: 114.

52) محاضرات في فقه اللغة، مخطوطة: 34 وقد فصلنا ذلك في فصل «امكانات الصيغة.»

53) انظر تفصيل ذلك في بحثه الزمن والجهة: اللغة العربية معناها ومبناها ص 240

54) اللغة العربية معناها ومبناها: 248.

55) يطلق على الفعل في الالمانية Zeitwork أي كلمة الزمن ـ انظر اللغة: 135

56) في النحو العربي نقد وتوجيه: 141.

57) الفصل زمانه وأبنيته: 25.

58) مجلة مجمع اللغة العربية: مقالة الزمن في اللغة العربية: 14: 49

59) المصدر نفسه.

60) الفعل زمانه وأبنيته: 19.

61) اللغة العربية معناها ومبناها: 248.

62) كما تشير الى ذلك الفقرتان الاولى والثانية: ص 105 و 106 من هذا الفصل

63) ينظر شرح المفصل: 7: 2.

64) التوطئة: 114.

65) ينظر مجلة اللسان العربي: مجلد: 8. جـ: 1: ص 113

66) درسنا ذلك في مقالة بعنوان: (إمكانات الصيغة)

67) ينظر التوطئة: 145.

68) ينظر الواضح في علم العربية: 44 الى 50.

69) ينظر اللغة العربية معناها ومبناها: ملحق الكتاب / جدول (1).

70) ينظر همع الهوامع: 1: 7، 8.

71) ينظر مغني اللبيب: 1: 138.

72) ينظر شرح الكافية: 2: 252

73) ينظر همع الهوامع: 1: 9.

74) ينظر الأشباه والنظائر: 1: 263

75) اللغة العربية معناها ومبناها: 257.

76) ينظر الكتاب: 3: 117

77) المصدر نفسه: 3: 6، 8.

78) الأشباه والنظائر: 2: 72

79) المصدر السابق: 2: 72

الرجل الأول

حمد المختار

اليوم اعود إلى وضعٍ ما كنتُ قد اعتدته فيما مضى من سني حياتي . . الايام فقدت صولاتها الاولى ، وفقدت انا الآخر آخر ما املك من المفاتيح التي بها استطيع ان ألج ابواباً للأمل . . وها هي السماء غاضبة دائماً ، احياناً أراها سهولاً محترقة ومرتعاً لاشعة الشمس القاتلة ، ومرة اخرى اراها متجهمة مربدة مزبدة تهيل علينا ادرانها وامطارها ، التي ان هطلت فهي لاتنقطع ابداً . . كان البحر الذي ركبته هائجاً ، فاغراً فاه مجنوناً . . مرعباً . . والامواج لاتهدأ قط ، فهي ترقص معربدة ترتعش تحت صفعات الريح القوية ، التي تهب بشكل متواصل وعنيد ، وانا البحار الثمل الغريق الباحث عن النجاة وسط بحار مالها نهاية . . ابحث عن افقٍ تحوم حوله الطيور البعيدة ويغني له الهولندي الطائر المبشر بوجود الساحل والامان ، فلاطير في السماء ولا امل في الافق البعيد ، وعلى الطريق الذي يصعد الى اللانهاية امشي طوال نهارات قاسيةٍ مرة ، اسمع صوتها يبكي ، يستغيث ، عندئذٍ أراها تقتحمني ، اتراجع فزعاً مرعوباً ادخل الغرفة ، لا أثاث ولا ساعة جدارية ولا تكتكة الزمن الرتيب ، الصمت يعرش في البيت وعلى الموائد البائتة ، وها هوذا الحزن من جديد مصحوب بالانين الابدي ومحمول على العاصفة الثلجية ، لا أدري ما الذي جعلني قادراً على تحية ورهبة الحزن؟ كان البحر يحاصرني ويتقدم بهمجيةٍ ، يتسع ويفتح فكين مظلمين ، اظل استحضر شعرها الملائكي المنثور كنورٍ سور يغطي زمناً مصنوعاً من البوضة السائلة . الكلس يبكي على الجدران السميكة ، اهرب ضائعاً وسط غابةٍ من المطر الغاضب الذي يهاجمني كالسكاكين اللامعة بوميض البروق ، ارفض العودة نادماً الى عرشي المهدود ، واسهر على قنديل الزيت المريض هارباً من الرموش البالية على ساحل البحر المهجور ، الذراعان الصامتان للصبية المذبوحة يستقبلان اللاشيء بجدية خائفة ، نافذة الغرفة تصطفق خوفاً من الظلام والريح الغريبة ، وصاحب الفندق الارمني العجوز يغط الان في نوم عميق مطمئن ، تركت امتعتي بعيداً عني واتجهت الى مدنٍ غريبةٍ لاصلة لي بها . اناسها كائنات ميكانيكية ، عيونهم جاحظة أو مطفأة ، الوجوه بلهاء بلا اي تعبير اوملامح ، اشباح وهياكل فارغة تملأ الشوارع والارصفة والمقاهي والحافلات بشكلٍ متواصلٍ لا ادري هل اصل ضفافي المنتظرة قريباً ؟ ام انني اظل ملوحاً لاحلامي البعيدة بيدي العزلاء؟ هل استطيع تجاوز هذه البحور العريضة عابراً كل القروش والآفات القاتلة رغم كثرتها ومطاردتها لقشة الانقاذ الوحيدة التي حملتني الى المجهول؟ هل استطيع فتح جميع الابواب المقفلة بمفتاح واحدٍ؟ وهل أعرف ماتخبيء لي؟ فهي

مجهولة ومقفلة ومهجورة من زمن غابرٍ سحيقٍ ، قد تكمن لي سعالي ودينا صورات ، وقد ارى وجوه السلاطين وسراويلهم الذهبية النفيسة ، وقد اعثر على اسنانهم الماسية معلقة على حبلٍ طويلٍ سوت منه العناكب سككاً للنقل السريع ، يتراءى لي في ظلامها مناقير لطيورٍ حديدية واحشاء حيوانات ناقضةٍ وقرون ثيران ملكيةٍ داميةٍ ، احاول الخروج من نوافذ سودٍ فتفاجئني صرخة الطريدة المتهالكة وارتبك انا بين الاصوات المختلفة والآتية من النوافذ السود ، اترك المدينة تلو المدينة أصادف خلالها ، الاموات ، والغربان وشواهد القبور ، ووجوها متربةٍ ومحطات وقطارات تعوي بلا توقف ، فاشرب عصير الحياة الدامية في آنية مصنوعة من رماد والتي تذوب في راحة اليد او على الشفاه الجافة المتشققة ، حينما قررت الرحيل كتبت وريقةً صغيرة علقتها على المرآة وعلى الطباخ الغازي وباب المراحيض .

«ها قد حان الوقت يا امرأة ،

اسمعُ عويل القطارات البعيدة ، تناديني ، سأرحل ايتها البائسة ، ها أنا أحمل الحقيبة الان ، فحينما تقرأين هذه الكلمات ، اكون قد ركبت الليل وتوسدت امتعتي وداعاً»

وتركتُ كل شي متجهاً الى المحطة التي ضج فيها المسافرون والامتعة الكاكية ، ودخلت المحطة وبحثتُ عن الاصدقاء الذين سأرافقهم بعد ان نلتقي في موعدنا المحدد ، قرب البوابة الكبيرة للمحطة ، تركت الان عصير الخلود يسيل على فمي متأبطاً مذكراتي التعيسة وحاملاً الحقيبة الحبلى بأسراري ، تركت كل شيء ، تركت الابتسامات الصفراء الكاذبة والشاي الاسود المر الذي طالما سقانيه الفراش العابس ذو الشوارب الغليظة وموظف الاستعلامات الذي ما فتىء يرمقني بنظراته المتشككة والمتسائلة والمراقبة وكثيراً ما حذرني :

- انت تتأخر كثيراً ياسيد صبري . . !!
- المواصلات ياسيدي معذرةً
- آسف نحن مبلغون . .

وادخل غرفتي المظلمة ومنها الى السجلات السود واغوص في الدرج الاسفل من مكتبي الجهنمي بين اوراقٍ بالية . ووصولات ممزقةٍ واختام ومحابر واقلام جفت من زمان غابر ، هل اخدع نفسي واقول انني كنت ابحث عن احلام ملونة وازهار من خلال العتمة ، فيواجهني من خلال عتمتي الكونية المعتادة ذئب . . ذئب يلبس النظارات ويضحك لي بملء فمه حتى انه لايستطيع ان يخفي انيابه الوحشية الحادة ، اولسانه الخنجري اللامع ، ثم وفجأة يتحول الى راعٍ هادىء ، فيتقدم مني آتياً من حافة الليل بين كلبين اجربين تاركاً خلفه الغروب الشاحب يتقدم مني مخترقاً الظلمة ، وقنديلي الواهن لايكفي لتبديد الظل اوتعرية العتمة من ثيابها الفحمية ، ثم اراه يخرج من درج المكتب ليختفي بين الممرات ، وفي الازدحام اوتحت اقدام الموظفين وبين الشعور المستعارة للمتصابيات والمراهقات والشبقات ثم يصبح الذئب لدناً ناعماً بحيث يلمسه الاطفال بكل وداعةٍ واطمئنان وبلا أي خوف او ريبةٍ ، يبدأ الذئب عمله الحيوي فينقض على الدجاج الوديع في الغرف والممرات والمكاتب يتناثر الريش ويتطاير في سماء الغرف والممرات ، الذئب يتوالد . يتأنسن يصبح اطفالاً وعجائز وشيوخاً وموظفات بثيابٍ مهندمةٍ زاهيةٍ ، ويبقى الذئب رصيناً منتشراً كالطاعون في جميع الغرف والممرات ، والاطفال الذين يصرخون اثناء الليل فلم يكن همهم سوى دعوة الذئب للحضور ، وثمة حيث تكون الموائد طازجة ساخنة بانتظار ذئبهم الاليف الحبيب وسرعان ما يأتي مرتدياً الليل وماداً اسنانه بضوء النجوم اللامعة .

واعود انا الى الكرسي . . اجلس كتمثال نصفي لوحشٍ خرافي ، الاحظ تساقط الأتربة من السقف العتيق كما يسقط الوفر في ليالي الشتاء القارصة ، الاتربة تلاحقني اينما وليت وجهي ، فهي تنام آمنةً كسولةً على بدلتي الوحيدة التي فصلتها يوم عرسي ، هذه البدلة التي صاحبتني طيلة ست سنوات ارتديها في الافراح والاحزان على حد سواء ، اضافة الى اعمال الدائرة ، اما زوجتي فهي امرأة عاقر كلما ادخل البيت اراها جالسةً في المطبخ قبالة الطباخ الغازي القديم تقلي حب الرقي والبطيخ ، او تصنع حلاوةً طحينية للتسلية لاغير . وحينما تراني تبدأ بالانين والشكوى من الامراض المزمنة التي أتحدت وغزت جسدها المترهل المعلول . . اليوم تركت كل شيء متجهاً الى البداية بعيداً عن الثرثرات الفارغة التي لاتثمر الا العاقول البريّ ، والبحر لن يرجع ابداً طالما السفن المزدانة بالمرجان قد رحلت بلا رجعة ، اصبحت شبيهاً بعجوز يتذكر انه قبل كل الاحياء كان البحر يصعد مزهوا على مقعده ، ويغطيه بكلابه واسماكه الفضية وحراشفه وهوامه الطائشة على سطح الماء الرجراج ، فقدت الذاكرة القديمة وانا احاول الوصول الى اماكن قاحلة حيث تنمو الطحالب وتتكاثر فيها الأوابد والاحراش المتحفزه للوخز والانتصاب ، يكفيني ما رأيته من تلك النسوة الممتلئات غضاضة ووحشية ، تلك النسوة ذوات الموائد المليحة المنتجة ، تلك الصيدات السهلة ، نعم تركت الان كل شي ، ربما اراني بثيابٍ جديدةٍ غير تلك الثياب البالية الخرقة التي أنهكها التجوال وتحولات السماء والامزجة ، تلك الثياب التي ماتني تفارق الجسد الساخن المهتاج الباحث

عن السخونة والحميمية، ربما اصل الى المنابع الاصيلة، منابع الحياة الاولى، تلك التي تركتها تبلغ طفولتي العذراء الحبيبة لتغرقها في قيعانها المتفسخة الى الأبد.. عساني القى الطفولة وكركراتها اللاذعة الحلوة، كنا نضحك بشكلٍ مستمر، ونحن تحت الاغطية الوسخة وابي وغضبه العاتي يأتي وهو يحمل عصاً غليظةً، ينهال علينا سباً وضرباً وركلاً، ونختنقُ تحت الاغطية ونحن نتفادى الضربات ونلقفها بأكواعنا العظمية الواهنة وايدينا المرتجفة ونسمعه وهو يرعد ويزبد غضباً وحنقاً..

- هؤلاء الكلاب يضحكون.. يضحكون.. على ماذا؟

على خيبتهم وغبائهم؟ ياللجراء الوسخة اللعينة السارحة في الشوارع والقذارات، اللعنة.... وسرعان ما ينطفيء كل شيء في ابي، فيغور في عالمه المظلم تحت لحافهِ السميك شاخراً فاتحاً حلقه على سعته وفاسحاً الطريق لأسنانه الصفراء المغطاة بطبقة سوداء من اثر السيكائر، فيتكوم الذباب على فتحة الفم ويزيد الاسنان سواداً، اما سلوى تلك الصبية ذات الشعر الفاحم الطويل، فقد كانت الحد الفاصل بيني وطفولتي الهالكة.. اتذكرها الان.. سلوى.. الصبية المليحة ذات العيون الواسعة الليلية.. تراني، تهرب مني، وكأنها ظبية برية متوحشة لا استطيع الامساك بها، تخرج من الباب التنكي تقف حذرةً، وبعد ان تفحص الطريق جيداً تخرج وهي تحمل سطلها الفارغ لتملأه من الطرف الآخر للشارع.. اتبعها متخفياً بالخرائب الهرمة التي اكلها الزمن وتبولت عليها الغربان، لحقت بها واقتربت منها.. وانا مترددٌ وخائف من فزعها عندما تراني.. تلفت.. لم ار احداً في الشارع القريب منا.. فقد كنا في فسحة منزوية عن الشارع العام، همست بتلذذٍ بهيمي..

- سلوى.. سلوى..

- همم.. هـ.. ها.. آه.. من... ياالهي

- انا.. انا.. لاتخافي..

واقتربت اكثر واكثر وانا محموم بالرغبة، وقد كان جسدها ناعماً مرتعشاً.. متعباً.. سقط السطل على الارض بعد ان ارتجفت يدها.. واخذت تتراجع الى الوراء.. انزلقت العباءة عن رأسها وكتفها لتكشف عن جسدٍ طفولي بض..

- ارجوك.. ارجوك.. دعني

- سلوى.. سلوى.. اخبريني فقط.. هل.. انا انا احبك هل.. انت..؟

ياللعنة.. اللعنة علي كانت اكثر طهارةً مما تصورت.. لم تكن تحمل غير عفتها والسطل الفارغ وعباءتها التي سقطت معفّرة بالتراب.. اسمع صهيل الرغبة وجموحها يقتحمني بشكلٍ حيواني شبق.. فحولتي فارت فوراناً عجيباً، طفق الدم يجري في اطرافي كالشلالات العظيمة.. وتوهجت حممي البركانية الخامدة وتفتحت مساماتي لتنز عرقاً ساخناً على صحرائي القاحلة، هاج جوعي ووحشتي، وانقلبت الى ذئب جائع حاصرته ثلوج ازلية، ذئب وجد فجأة طريدة فريدة حلوة ضعيفة.. وهجمت كما الوحش ساعة هجومه على الفريسة الجاهزة، بمخالبي واسناني، مزقتُها، صار جسدها ساخناً طيعاً لايبدي اي حراكٍ.. اصبح فائراً جحيمياً.. عصرتني بساعديها حتى طقطقت عظامي.. عضتني باسنانها عضةً وحشيةً غامضةً لم استطع ان افسرها.. هل هي لابعادي؟ ام لجذبي والتصاقي معها بوهج وحميميةٍ؟ هل هذه هي سلوى تلك النار الكبرى الحارقة المطهرة.. اصبحت اتوناً يتلظى تحت جسدي اللاهث.. لم اكن اعرف انني بهذه القوة والشهوة القاتلة.. تكشف لي نهداها الطريان الصغيران الخائفان.. كانا يتملصان، وهما يحاولان الهرب من صدرها والاختباء تحت الاحجار.. فهما يتحركان كعصفورين مذعورين.. لم يهدأ اللحظة واحدة، ولكن انى لها ذلك؟ فحينما امتدت يدي صوبها ارتخيا تماماً تحت قبضة يدي وسال منهما ماء الحياة الرقراق الذي انساب كزبد البحر على صدرها المرمري، فانتفضت ساجدة وجثت تحت قدمي تقبلهما وتنوح كالناقة المذبوحة.. كان بكاؤها يصلني فحيحاً ولهاثاً فائراً واغنيات في ليلةٍ حمراء دافئة.. صار ذلك اليوم هو الحد الفاصل بيني وبين الطفولة الذبيحة.. تركت سلوى ممزقة عاريةً على الارض مفجوعةً ومعها بقايا براءتي الرثة.. تبكي وتلطم خديها.. تركتها ومازال طعم حلمتيها حلواً لذيذاً يبلل شفتي القاسيتين انقلبت الى وحشٍ يبحث عن طريدته ويأخذها بأي ثمن كان.. وثنيتي نمت وسمت عالياً فوق جميع الرغبات العاتية والاختبارات القاسية، كرهت صورتي وكينونتي الاخيرة.. ورفضتها.. لكني لم استطع المقاومة.. كانت الطرائد دائماً جاهزةً لي وعلى اتم الاستعداد لاستقبالي واحتضاني على الرغم من رفضها الاولي.. لكنني طالما أمسكها برقةٍ وارتب على كتفيها وأمسِّد شعرها حتى تنقلب الى جحيم راهبٍ يعجل بشيء رغباتي واطفائها مرةً واحدة..

سلوى.. كانت تجربتي الصعبة الاولى.. البادئة التي بها استطعت فتح طريق وعسرةٍ سرعان ما صارت سالكةً هينةً مُريحةً أزجي بها كل أوقاتي حتى جاء ذلك اليوم الذي وقعت فيه بمصيدة

حديديةٍ وبقيت هناك سنواتي الاخيرة . . اجلس قبالة امرأةٍ عاقرة مترهلةٍ تبكي امام الطباخ الغازي وتراقب برامج التلفاز وتأكل التوابل كلما تسنى لها ذلك . . ابتعد عنها . . واعود الى سيل الشوارع والضجر والاظافر وصفوف النساء اللدنات والاشجار والاجساد العارية في الغرف والممرات والوجوه الزجاجية ، زوجتي تحاول النظر الى قرص الشمس حيث يخرج الاطفال الذهبيون والملائكة البيض المولودون حديثاً . . تتأمل الصور الملونة للأطفال والتماثيل الرملية المنقشة بالالوان اضافة الى الاطفال المصنوعين من قطع الجرانيت الموضوعة على نسق جميل ، تتزغلل عيناها ، تختلط عليها الصور في رؤياها الهائجة ، تتجمع حول عينيها اساور وكعوب عالية وعقود فضية ، زنانير حيات سود ملتوية على نفسها . . خضاب الحناء في قدرٍ صغير . . تيجان للاطفال لم يولدوا بعد . . ترتبك ، تسرع الى فرك عينيها وتبسمل برهبةٍ وخوف ثم تبحث كعادتها عني . . وعندما لم تجد لي اثراً ما تعاود البكاء ومتابعة برامج التلفاز وتصفح المجلات الملونة بحثاً عن الاطفال الذهبيين المصنوعين من الجرانيت والطوطم . . اهرب بعيداً وانا اسمع صوت العجلة قادماً تسحق العشب الاصفر واكليل الزهور رامقاً الطيور المغردة التي تشبه المصابيح المشعشعة حول ايقونة قديمة . . هدير . . رعود . . صراخ . . نباح . . انفجارات ، بكاء . . واطفال يخرجون من الشمس ويدخلون في المجلات الملونة . . ها انا اليوم احزم أمتعتي واترك عفونتي على الأسرة التي لهثت فيها طيلة ليالٍ سوداء قاسية ، وفي ارضية الغرفه الكئيبه . . لارحل بعيداً مع رفيقيّ اللذين اتفقا معي على رحلةٍ طويلة الامد . . عرفتهما قبل فترة ليست بالطويلة ، كانا عجيبين بشكل لايصدق . . رغم بشاعة وجه أحدهما الا انه لذيذ ولعين ، والاخر مازال غض العود طريه . . فاتحاني بموضوع الرحلة وعلى الرغم من التردد الذي انتابني انا الموظف الميكانيكي الرتيب والزواج الأرعن لامرأةٍ عاقر والصياد الازلي للطرائد الضعيفة . . قلت لهم متمهلاً . .

- ايها الاصدقاء نحن بحاجةٍ الى بعض الوقت للتفكير
- نحن فكرّنا جيداً . .
- انها مدة بسيطة يا اصدقاء
- نحن على عجلة من امرنا . . فمتى الجواب؟
- انا اعرف انه المنفذ الوحيد لخروجي من قمقمي المظلم ، اصبروا علي فقط ليومين لاغير .

نظر احدهما في وجه الاخر بحيرةٍ ثم . . رمقاني بنظراتٍ ودودةٍ عجلة . .

- حسناً ياصبري . . يومان فقط . .

ومضيا على امل ان نلتقي لقاءنا الاخير ونحدد موعد الرحيل قرب البوابة الكبيرة للمحطة . . ويرتفع هديرُ القطارات فجأة في دماغي وفي زوايا البيت وادراج المكتب واغصان الاشجار العالية الناهضة امام اذرع الريح الحاملة لأوجاعها الخفية الابدية . . اسائل نفسي . . هل يضمني اخطبوط الزمان والمكان؟ وانا اعرف حتى الدروب التي لم يرها غيري . . أويسير عليها . . كيف ارضى ان اصبح رجلاً يتخذ من الغبار بيتاً له . . لا اريد ذلك ابداً . . كنت تواقاً للغبار وهو يلفني بدورانه المجنون حتى يصبح عباءةً لي او كوناً دائرياً حلزونياً هائجاً . . اسافر معه دائماً وانا اتأمل قطيع البقر الجنوبي المرغي . . والشمس وهي تدرج فوق الروابي ، وأومىء للعاصفة التي تميل بفانوس الاكواخ البردية اليابسة . . اجلس مع الاطفال المتلفعين باسمالهم حول المواقد الشتوية متنشقاً رائحة الشاي والبراري الواسعة ومتأملاً النار الحمراء الهادئة التي احتضنها (الكانون) وهي تدغدغ (ابريق الشاي) واتسمع الى اصوات الاواني الزجاجية (والفافونية) اثناء الغسل . . هكذا دائماً ارحل عبر اليقظة الى تخوم الاحلام البعيدة ، فأتوق للرحيل خارج دائرة النهار والليل . . وانزلُ من رياحي المسافرة لأرى الشمس وهي تشحذ اليعاسيب بين القصب وانين النواعير وصياح الديكة . . صديقاي المجنونان . . افحماني برغبتهما ، لكأنهما عرفا ما بداخلي من جنون مشابه . انا الانسان اليعسوب عاشق البر والبحر والحباحب احاول الصعود من تحت الارض الى الشمس متسلقاً الآفاق الرحيبة البعيدة هارباً من شدق الجحيم . . راكباً الفيل البحري الى احلامٍ مستحيلة . . قال رفيقاي لي . . انهما ايضاً هربا من وجوه الأحبة وقلوبهم الاسفنجية بعد ان سدوا ازرار العيون التي تبحث عنهم دائماً . . ومضوا كبرقٍ خاطفٍ في السماء الجديدة استعداداً للرحيل ، ورغم ما شاهدوا من كرنفال الماضي ورقصه المجنون المستمر والبكاء الذي لم يكمل دورته وكل شيء رأوه يدخل من بابٍ ثابتٍ اغلقوه الى الابد في جحيم الظلماء . . كل يعيد اللعبة باكثر دقةٍ واكثر سرعةٍ ، حتى متى هذه الاهانات واللعنات المستديمة والدوران في أُروقة مظلمةٍ . . حتى متى ايها الاصحاب؟ لنكف عن خطايانا بضربةٍ واحدة . . لينته كل شيء اذن . . وليصمت الاموات الى الابد ، لنترك الحقيقة باردة كالخبز الجاف والسمك النتن ، فمادام الابناء يولدون واصواتهم عالية متداخلة فما بالنانحن . . فاليد التي ترسم الاموات عجزت عن رسم ابتسامةٍ ما . . الكبرياء تتضرج بدمائها الفوسفورية . . وانا اقل حطاماً من تمثالٍ يبكي في ساعات القيلولة او عندما

تختفي الشمس. . زوجتي ماتزال تبحث بداخلها عن طفل ما قد يجيء مصادفةً، فيطفيء لهيبها وبكاءها امام الطباخ الغازي والتلفاز الملون والمجلات المصورة. . اي احلام هذي ايها الاصدقاء. . ؟ كل رابيةٍ وكل قمةٍ في السلاسل الجبلية صعدتها باحثاً عن ظلي الذي تركته ذات يوم صغيراً يبكي وهويحبو خلف بذل واحتقار. . اليوم اعود لابحث عنه. . ربما قرب بركتي المقدسة المدنسة وربما قرب شعر سلوى الاسود السحري. . احاول هذه المرة تسلق ذاك الشعر لاغور في تلافيفه وخصلاته وشوارعه العريضة الزاهية. . ها هي سلوى كل شيء ينتظم حولها الى الابد صفير وكبير وبما ان لكل جبلٍ سيده وأميره فسلوى سيدة البحر والجبال. . الملك المتنقل بين الزنابق والوديان العميقة. . لاشيء الان بعيد عن الحقيقة العارية كحبيبتي الطائرة بخفةٍ في الكون. . الكل اصبح عبداً لها. . انا والصلصال الباقي والحدائق والطحالب والحور والجلمود. . والشمس التي توافق على البدء من جديد في دورتها النشطة تلك التي جرتها حبيبتي بجبال المسرة والمؤاخاة. . كل الناس اصبحوا يحصلون على انفاسٍ جديدةٍ وابتساماتٍ اكثر روعة في حضورها الابدي. . ها هم اذن اصدقائي. . عندما اخبرتهم بحكايتي ضحكوا كثيراً في البداية ثم فكروا بجديةٍ وقالوا. .

- لابأس يا اخ صبري. . انت عاشق رغم دناستك وشبقك. . اذن نفذ ياصبري ما عقدت العزم عليه ولاتتردد لحظة واحدة. . ما انت الا واحدٌ منا، فعلام هذا التردد؟

قلت لهم: -

- ياجماعة ليس هذا تردداً كما تقولون، ولكنه الهون والتعب.

لم يبق الا ان احزم امري وحقائبي. . ورحلتُ علني اجد سلوى قرب نبع الطفولة الصافي. . تغني وتمشط شعرها الأسود على ضوء القمر، وترى الى وجهها من خلال بركة الحياة المباركة المنسابة. . تتأمل العالم وجمالها السماوي الاسمر. . واراني طفلاً يخرج من قرص الشمس الذهبي غضاً طرياً. . يلعب قربها ويراقب النجوم الحانية على بعضها في قبة السماء المظلمة. . يراقبها لكنها هذه المرة لاتخاف من هذا الطفل المتوحش المشاكس. . فهي تقترب منه وتداعبه وتمشط شعره بنفسها، المشط الذي توغلت اسنانه بين طيات شعرها الاسود الفاحم المتماوج. . .

● فصل من رواية بعنوان (النزلاء).



د. محسن الموسوي :

الناقد ولادة والنقد عملية ابداعية

أجرى الحوار
حمزة مصطفى

يعد الدكتور محسن الموسوي في مقدمة النقاد العراقيين الذين حققوا موازنة دقيقة بين التخصص الاكاديمي في النقد وبين الممارسة النقدية التي تعتمد التذوق الفني. فالناقد محسن الموسوي لم يأت الى النقد ممارساً ومتخصصاً من باب التحصيل الاكاديمي كما هي الحال لدى الكثيرين ممن يمارسون النقد بعد اكتسابهم الدرجة العلمية الاكاديمية بدأ الدكتور الموسوي حياته ناقداً، ومارس النقد فترة من الزمن قبل ان يحط الرحال في كندا ليجد نفسه هناك واقعاً «في دائرة السحر» وفي موضوع يعد من الموضوعات المهمة والجديرة بالانتباه ذلكم هو أثر الف ليلة وليلة في النقد الادبي الانكليزي. وعلى هذا الاساس، فان الدكتور محسن الموسوي تخصص في ميدان النقد اكاديمياً بعد فترة ممارسة غير قليلة نتج عنها في ميدان دراسة الشعر «كشف المضامين البورجوازية في الشعر» وفي ميدان دراسة الرواية «النهوض الثوري في الرواية العربية» ولم يمارس النقد بعد التخصص الاكاديمي وتحت هذه الذريعة فقط..

في مكتبه بمجلة «آفاق عربية» حيث يرأس تحريرها بالاضافة الى مسؤولياته الثقافية الاخرى كامين عام لاتحاد الادباء والكتاب في القطر العراقي، ورئيس رابطة نقاد الادب في العراق كان لنا معه هذا الحوار الذي اردنا له ان يكون متخصصاً في النقد..

هنالك خلط كبير في تحديد مفهوم الناقد لدينا الى الحد الذي لانكاد فيه نتفق على رأي محدد من هو الناقد، ماهي المؤهلات التي ينبغي ان يحملها؟ هل النقد درجة علمية؟ ام هو مستوى فني، ام مجرد صفة ثقافية تظل خاضعة لاجتهادات مختلفة؟..

ـ الحديث عن الناقد لم يكن في يوم ما حديثا مقطوعاً عن عموم الحركة الثقافية في اي بلد في العالم. وفي الواقع فان اغلب الاجواء الثقافية العالمية في القرون الماضية كانت تقرن الناقد بالفيلسوف بدءا بالتراث اليوناني الذي كان يعتمد كثيراً على اضافات ابرز الفلاسفة والذين كانوا ايضاً نقاداً. ولم يتجاوز الذهن الاوربي كثيراً هذه الاضافات النقدية، والتي جاء بها ارسطو ثم جاء بها آخرون. وفي الواقع لايتجاهل اي منظر في الكتابة

الابداعية اطلاقاً طبيعة ما وضعه ارسطو من مواصفات في الكتابة، كما ان النقاد العرب في العصر الوسيط لم يهملوا ما جاء به ارسطو نقدياً، بل ان اسحق بن حنين وابن طفيل وعدداً كبيراً من الكتاب العرب في العصور الوسيطة تنبهوا الى مثل هذه الاضافات التي جاء بها الموروث اليوناني، وتعاملوا معها بجدية ملتصقين معها تارة ومختلفين معها احياناً، ولهذا السبب ظهرت مدارس فلسفية ونقدية عربية واسلامية اخذت في بعض الاحيان عن النقد الاغريقي بشكل عام واضافت اليه في احيان اخرى. كما انها شعرت بطبيعة الملابسة القائمة بين الارث الاغريقي «اليوناني» والروماني حيث تبين لها - اي لهذه الاسماء - في ذلك الحين بان ما جاء به الرومان - في اغلب الاحيان - لايعدو كونه اضافات بسيطة او إعادات لموروث اكثر اصالة ودقة. هذا من جانب، ومن جانب اخر كانت النهضة الاوربية كما نعلم قد اتت بشيء جديد، هذا الشيء الجديد هو الاهتمام الاكثر تركيزاً من حيث الاضافات الفردية، ولكن من حيث المواصفات العامة للكتابة، هذه المواصفات التي غذت الاهتمام بالسياقات الخارجية للاعمال الابداعية، كما انها غذت في الوقت ذاته الاهتمام بالانسان كانسان مثل هذه الاضافات، اي الاضافات في سياق الاطار الخارجي للثقافة، وفي سياق الخصوصية داخل الثقافة تحققت في النهضة على اساس ان النهضة ارتدت على انغلاق العصور الوسيطة، وهو انغلاق فرط بالانسان جراء السيادة الغيبية تارة والسيطرة الكنسية تارة اخرى. وعندما جاءت النهضة عادت الى الفلسفة الاغريقية بمغالاة اشد من حيث التأكيد على الانسان، ولعل هذه المغالاة هي التي تجسدت في النتاجات بنزوع وصفي خارجي وتملكي. وكان ان تحولت بعض اضافات النهضة في مرحلتها الثانية الى قيم تملكية على حساب الهوس الجمالي، وأصبح الميل الى امتلاك لوحة مثلا ميلا مادياً، أدانه مفكرو الادب في مرحلة لاحقة. تلك كانت ردة النهضة على نفسها، وهي الردة التي تخيف ناقد الأدب في جدلية العلاقة بين الاديب او الفنان والحياة. لكن النهضة من جانب اخر اتت باضافات نقدية مهمة. هذه الاضافات بدت من الخارج وكانها متعارضة مع الارث الاغريقي الذي تحدثنا عنه في الحضارة الاوربية، لكنها في واقع الحال كانت تمتزج بهذا الارث وتتحداه في جوانب اخرى عديدة لسنا بمعرض الحديث عنها. لكن عندما نريد ان نركز اكثر ونتدارس هذه المسألة، فأن السؤال القائم هو هل تطور مفهوم للنقد خارج هذه الحدود، فالنهضة لم تكن معنية كثيراً بمعنى النقد ولكنها كانت معنية كثيراً بمعنى الثقافة. أما في العصور الاوربية اللاحقة. في القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد عاد الناقد يحتل مكانة مهمة بالنسبة للاتجاهات الابداعية بصفته ايضاً الفيلسوف ثانيةً. ولهذا السبب ترى ان اغلب الاسماء النقدية في الحياة الاوربية في القرن الثامن عشر بشكل خاص، واغلب الاسماء المهمة كانت من النقاد المبرزين سواء تحدثنا عن الدكتور جونسن او تحدثنا عن الجيل الذي سبق جونسن، من امثال أدسن، وما الى ذلك كان هؤلاء يسهمون اسهاماً فعلياً في طبيعة الحركة الفلسفية القائمة انذاك. وكانوا ايضاً يوفقون توفيقاً عادلاً بين النقد والفلسفة، وفي الواقع لايرون ان ثمة عزلة قائمة بين الاتجاهين، وعندما كان جونسون يتحدث على سبيل المثال عن شروط الكتابة، فانه كان ينطلق من مذهبية اتباعية ترى ان النص يجب الا يخرج كثيراً عن طبيعة المواصفات المعتد بها من حيث التوازن، والتماسك والانسجام والابتعاد عن المحسنات غير الضرورية في الادب. كما ان التاكيد كان يقوم على ان التأليف هو الاعتدال اصلاً، ومتى ما بدا التأليف معتدلاً في كل مواصفاته متوازناً في مفرداته وجمله وتركيباته، لاينطلق من خيال جامح، عند ذلك يكون اكثر أتباعية. هذه الردة الاتباعية، اوما يسمى بالاتباعية الجديدة كانت ترتكز. على الذهن النقدي اولاً، وبعد ذلك بمرحلة لاحقة وفي اوربا بعامة عندما تداركت الاذهان النقدية هذه القضية وارتدت عليها فلأنَّ هذا الارتداد انطلق من معايير جديدة، هذه المعايير تقول ان ما كان سراً او غموضاً قد يكون موطناً ابداعياً، وما كان غريباً وعجائبياً قد يكون هو الآخر مثيراً ومستفزاً للعقل الابداعي. ولهذا ففي مراحل اختلال القيم التي ينبه اليها الفيلسوف، وفي خلال تغير البنية الكلية للمجتمعات الاوربية في نهاية القرن الثامن عشر ولاسباب مختلفة سياسية واقتصادية وقومية كانت هناك اشكالية وليدة، هي اشكالية علاقة الفرد بالمجتمع وعلاقته بالطبيعة، وعلاقته بالكون. ومثل هذه الاشكالية هي التي يرصدها الفيلسوف والشاعر والناقد على حد سواء، وبوضعية متداخلة، كما حصل عند تنبه كوليرج الى (العجائبية) وعندما أصبح وورد زورث مسحوراً بالاعتيادي، ومثل هذه المزاوجة بين اتجاهين، ينجمعان في بيان واحد تنبى، عن تحول خطير، على شتى الاصعدة، فالناقد الشاعر الفيلسوف لم يعد محكوماً من الخارج، بل أصبحت نظرته الذاتية الى الكون هي مصدر احكامه. ومن جانب آخر، فأن مجرد اجتماع أثنين ينطلقان من رؤية مختلفة وتصور مختلف، ينبى، عن حس بالاحتمال او الصبر الديمقراطي، الذي يتيح للأخرين التعبير والمشاركة والاجتهاد. وهذا التحول جاء بمثابة قطيعة مع تلك المدرسية العالية ربيبة الاتباعية الجديدة. وعودة على

موضوعنا لا يمكن ان نعزل اطلاقاً هذا التداخل بين النقد والفلسفة. ولهذا السبب تبدو التساؤلات بشأن اهمية النقاد التي يطرحها بعض صغار الصحفيين تساؤلات لا تعي القيمة الفعلية للدور الذي يؤديه الناقد في الحركة الثقافية. عند ذلك يأتي السؤال الاخر ما هي المؤهلات. الناقد ولادة. يولد كما يولد الفيلسوف اي انه لا يأتي جراء القراءة والمتابعة وحدها. القراءة والمتابعة قد تخلق دارساً. لكنها قد لاتخلق ناقدا. الناقد شأنه

شأن الشاعر ينطلق مبدعاً ويعيش كذلك ويضيف كذلك، وهو في الواقع لا يمكن ان ينظر اليه خارج دائرة الابداع لهذه الاسباب. ولهذا ترى ان قلة من الناس يصبحون نقاداً.

لقد اجبت دكتور ضمناً عن سؤال لايزال في ذهني وهو يتعلق بعدد من يمارسون النقد بالقياس الى ممارسي الانشطة الابداعية الاخرى، فعندما ننظر الى خارطة النقد نجد ان الاسماء النقدية قليلة، هل يعود هذا الى طبيعة النقد من حيث كونه عملية صعبة ومركبة، ام يعود الى شكل من اشكال الحساسية الادبية تجاه النقد بحيث لايمارس النقد الا من يملك القدرة على مجابهة هذه الحساسية؟

ـ في الاوضاع الثقافية المختلفة توجد في تقديري سلسلة من المفارقات بين الممارسة وبين التنظير. فالناقد ليس مدعواً ان يكون في الساحة يومياً، وليس مدعواً ان يكون في الساحة شهرياً، او ما الى ذلك. فالاضافة النقدية قد تتمثل في مقال واحد مؤثر، او دراسة خطيرة تشق لنفسها طريقاً واضحاً في نفوس البشر كما تشق لنفسها طريقاً واضحاً في نفوس المثقفين. هناك من يجمع بين المتابعة للحركة الثقافية وبين تلك الرصانة النقدية، وهؤلاء في الغالب هم القلة، ومن النماذج العالمية المطروحة حالياً يوجد ريموند وليمز، وهو عقلية اكاديمية نقدية بارزة كتب كثيراً في تاريخ الاداب الحديثة، وهو رجل متخصص، لكنه ايضاً من المتابعين الجادين لابرز سمات الحركات الفكرية والاتجاهات الادبية، ولهذا تراه يكتب بين فترة واخرى لملحق جريدة «التايمز» الأدبي. ولكن من جانب آخر ترى ان هناك من ينشر بمختلف الصحف على الصعيد العالمي ايضاً، وليس على الصعيد العربي. هؤلاء الذين يكتبون متابعات اعتيادية لايمكن ان تقرأ نتاجاتهم على كونها نقداً، ولكنها متابعات تدخل في ميادين ابواب الكتب الجديدة في الغالب. وهي متابعات يمكن ان يؤخذ بعضها بجدية ويمكن ان يهمل البعض الآخر. اتذكر اني في يوم من الايام تراسلت مع جون فاولز الروائي الانكليزي صاحب رواية «الجابي» وصاحب روايات اخرى عديدة تحدثت عن النقاد الذين كتبوا عنه، واخبرني على انه عادة لايقول كثيراً على ما ينشر عنه لاسباب تعود في تقديري الى انه لايرى ان هناك من فهم هذه الروايات يكون السؤال بعد ذلك هو ماذا لو أخذنا هذه الروايات. وادخلناها في الميدان الاكاديمي: هل يمكن ان تنال رضى الروائي؟ في الواقع تنال رضى الروائي لان مجرد تناول هذه الروايات من قبل مؤسسة أكاديمية يعني ضمناً قبولاً بهذا الروائي على انه يمتلك المواصفات الاساسية للتأليف التي تستحق ان تجعل من عمله نصاً مدرسياً، ومتى ما تحول النص الابداعي الى نص مدرسي عند ذلك يمكن ان نقول انه نص يعتد به في ميدان النقد، واخذ مكانته الفعلية على أساس رضى النقاد. في بعض الاحيان يمكن ان نقول ان هناك نصوصاً عديدة تأخذ طريقها الى حيز الدراسة الاكاديمية، وما الى ذلك، لكنها لاتستحق هذا الاهتمام. نحن لانتحدث عن الاستثناءات، نحن نتحدث عن الوقائع المعتد بها عالمياً. المؤسسات العالمية لاتقبل عادة بنص اعتيادي، ومتى ما تم الاتفاق على قيمة هذا النص يصبح عرضه للتناول اتفاقاً او تعارضاً، ولكن مجرد القدرة على استقطاب اراء مختلفة يعني اقراراً بصلاحيته كنص ادبي. توجد اسماء اخرى عديدة تتكرر حالياً، من بين الاسماء اللامعة في العالم والتي تكتب ايضاً، انا اتذكر ان استاذي مالكولم روس كان رجلاً اكاديمياً صرفاً ومنظراً في قيمة الادب الانكليزي بخاصة، ومنظراً في اتجاهات الادب الكندي الان، لكنه غالباً ما يكتب للادباء الشباب مقدمات لكتبهم المختلفة. هذا المزج الجميل بين الاكاديمية البحتة من جانب وبين المتابعة اليومية من جانب آخر لايتحقق عند الجميع، انها مزية تأتي مع الاذهان الكبيرة عادة، وهي مزية جميلة يجب ان يعتد بها الوسط الثقافي.

دكتور انت ناقد متخصص، درست النقد اكاديمياً في جامعة اجنبية. بودي هنا ان اطرح سؤالاً بشقين. الاول هل نقترب نحن من سمات الناقد كما تراها انت؟ وكما هي سائدة في اتجاهات النقد في العالم؟ ثانياً. هل الكتابة النقدية في الصحافة هي ذاتها الكتابة النقدية ام انها نمط مختلف!؟

ـ دعنا نمسح الساحة الادبية العربية ونحاول ان نتبين اهم الاسماء النقدية المطروحة خارج الفورات التي تحصل بين مرحلة واخرى في الوسط الثقافي العربي في العراق ـ على سبيل المثال ـ ظهر استاذنا الدكتور الطاهر وكتب كثيراً، متابعة ودراسة، ونجح في تحقيق سمعة ادبية جيدة، كما نجح في اثارة الخلاف بشأن ارائه

المختلفة ايضاً، ولكنه من المؤكد يعد من الاسماء النقدية لجمعه او توفيقه بين النزعة الاكاديمية البحتة وبين الميل الصارم لمتابعة النتاجات الابداعية وتقييمها واعطاء الرأي بشأنها. وقد يختلف بشأنه عندما نحاول ان نتدارس قضية وضوح المنهج أو غياب المنهج لديه. لكن هذه مشكلة اخرى انما يبقى الاعتراف بوجوده قائماً يعتبر من الاسماء المهمة والمؤثرة داخل الوسط الثقافي العراقي. ظهرت اسماء استاذية واكاديمية بحتة كتبت في نظريات النقد وما الى ذلك لكنها لم تتفرغ للقضية النقدية. كتب الدكتور



احمد مطلوب دراسات نقدية في تاريخ النقد، في اتجاهاته ونظرياته، وكانت كتاباته مؤثرة هي الاخرى، لكن الدكتور احمد مطلوب اعتمد طريقاً مختلفاً ولم يرد ان يطرح نفسه على الساحة كناقد مهتم بالنتاجات المعاصرة، ولكن ليس لاحدنا ان ينكر عليه مساهمته في تاريخ البلاغة والنقد. وهناك الدكتور داود سلوم الذي قدم هو الآخر في هذا الميدان شيئاً كثيراً لكنه لم يكن يطرح نفسه ناقداً. اي كلاهما من الدارسين الجادين للنقد الأدبي. وهناك اسماء اخرى مختلفة قدمت في هذا المجال منهم الدكتور علي عباس علوان، والدكتور محسن اطيمش. ساهموا في الاتيان بمنهجية اكاديمية بصدد الشعر العراقي، ولهذا تبقى الدعوة موجهة لهما بصفتهما من دارسي الشعر العراقي المعاصر ان يتناولا بدقة ووضوح اشد الاتجاهات اللاحقة لهذا الشعر ومتابعة النتاجات وفرزها، وتدارس مسألة الاجيال والحقب الآنية المختلفة في هذا الميدان، ولكن لايمكن الركون فقط الى ما جاء في كتابيهما النقديين لان من شأن ذلك ان ينهي قضية مهمة في ادبنا المعاصر. هناك ايضاً اسماء في ميدان دراسة القصة، قدم الدكتور عبدالاله احمد دراسات اكاديمية حسنة تنفع في رسم تاريخ وثائقي للعراق من الناحية القصصية، وكذلك شأن ما قدمه الدكتور عمر الطالب. اما الاضافات الاخرى فقد جاءت من قبل عدد كبير من الدارسين غير الاكاديميين الذين طرحوا انفسهم نقاداً في الساحة، وساهموا في تحريك الوسط، وهناك اسماء عديدة تمتد من شجاع مسلم العاني وباسم عبد الحميد حمودي، وياسين النصير وعبدالجبار البصري وفاضل ثامر وعبدالجبار عباس وعدد آخر أسهم فعلياً في حركة الثقافة. كان عبدالجبار عباس في ميدانه في نهاية الستينات بخاصة شديداً مع نفسه في الكتابة، فقدم دراسات جميلة ومهمة في تقديري عن الوضع الثقافي العراقي انذاك. هذه اسماء قليلة كما هو معلوم. وهناك اسماء اخرى كتبت بشكل متقطع، وقدمت اضافات مهمة في تاريخ النقد الادبي العراقي. لكن هذه الاسماء مجتمعة تبقى قليلة مقارنة باسماء القاصين والشعراء ولهذا يبدو الكلام عن كثرة عدد النقاد مبالغاً فيه كثيراً. الناقد المستمر هو المؤثر عادة، من يستطيع الاستمرار ومن يستطيع ايضاً التأثير على الوسط الثقافي بشكل فاعل. في اية حركة ثقافية كما نعلم تختفي اسماء وتزول وتتأكد بين فترة واخرى اسماء جديدة ولكنها ايضاً قد تزول. الناقد في تقديري الشخصي هو الذي يمتلك المواصفة الدراسية من جانب، اي المواصفة القادرة على تمييز النص ودراسته وتكوين نظرة عن هذا النص في سياق ثقافي معين. والذي يمتلك ايضاً المبررات الكامنة في ذهنه حول جدوى النص او غياب هذه الجدوى كما انه ذلك الذهن الذي يستطيع ان يختار بين الاف النصوص والقضايا نصاً مشرقاً واحداً قد لايؤتمن من قبل العديدين، او قد لايعتد به من قبل العديدين. وقد تأتي فترة يقر الجميع بجدوى هذا النص الذي اثاره الناقد الفلاني دون غيره.

كان ماثيو ارنولد يرى ان النقاد هم الاقدر على تحريك الاوضاع الثقافية، وهم الاقدر على اشاعة روح معينة، وهذا هو المعيار الذي يجب ان نبقيه عندما نريد ان نتبين الخارطة النقدية، فالنقد ليس سلعة توضع او تركن على الحانة كما انها ليست مجموعة من الشعارات يمكن ان تعلق على مشجب جاهز. انه مجموعة من

المواصفات التي تبتدى، شأن النبوءات في الذهن، وتلتقي مع المدرسة العالية والجدية عبر فهم حريص لطبيعة التأثيرات التي تجري في الساحة الثقافية. ومتى تكونت هذه المواصفات يمكن ان نتحدث عن ثقافة ناقد متميز.

هل النقد ـ اذن ـ هو الذي يقود ويوجه الحركة الثقافية أم بالعكس..؟

ـ يوجد في التحليل التنظيري للادب اتجاهان.. اتجاه تتمركز فيه الثقافة على داخلها، واتجاه تنتشر فيه الثقافة على خارجها. وفي العادة يلعب النقاد في مراحل التوسع والانتشار دوراً اساسياً قد لايتيسر لهم في مراحل الانكماش. فالناقد اذا عدنا الى كلام ماثيو ارنولد السابق يكون مؤثراً في فترات الانتشار. اي الفترات التي يصبح فيها الميل شديداً للقراءة والمتابعة الثقافية الجادة ويزداد جمهور المتلقين. في مثل هذه المراحل يبدو الناقد كبير الاثر ليس على جمهرة القراء وحدهم لكن على حركة الابداع بشكل خاص. صوته يصبح صوتاً اساسياً في طبيعة الحركة الثقافية مؤثراً منشطاً وايضاً مثبطاً ـ في بعض الاحيان، لكن هذا التثبيط ليس سوءة اذا ما كان يقف بوجه الاندفاعات والنزوات الاعتيادية التي تمتلك بحكم الاثارة، القدرة على الانتشار، فالناقد يأتي في بعض الاحيان محدداً ومحجماً لكنه يأتي في احيان اخرى محرضاً ودافعاً. اما قيمته الاساسية فتكمن في قدرته على تأشير ما هو سليم عما هو رديء، كذلك تتأكد قيمة الناقد بمقدرته في المجابهة الفعلية دون تردد. وعلى مقدرته على ايصال النص الجيد الى ذهن القارىء الجيد.

الملاحظ ان الناقد العراقي ليس لديه رأي في الحركة الثقافية ولنقل ان رأيه لايعتد به.. بماذا تعلل ذلك؟

ـ انا اتعارض مع السؤال اصلاً، ارى بان بعض المبدعين او بعض ممارسي الكتابة الابداعية يعلنون ان النقد لايؤثر عليهم اطلاقاً، ولكن متى ما جاء رأي نقدي يتعارض مع كتابتهم هجموا عليه. بكلمة اخرى هناك بعض الاسماء التي تدعي اهمال النقد من جانب، وتتابعه من جانب آخر، وهي متى ما استذوقت كتابات النقاد عنها بشرت بهؤلاء النقاد، ومتى ما تعارضت معهم إدعت غيابهم. والقول الفصل هو انه ما من حركة ابداعية دون اتجاهات نقدية جادة، ومثل هذه الفرضية اصبحت امراً واقعاً في الحياة الثقافية العالمية. فمن المعلوم ان ابلغ الاسماء في الانتاج الابداعي العالمي هي تلك الاسماء التي كانت ايضاً من ابرز الاسماء النقدية. وفي الواقع يبقى كوليرج و وردزورث من ابرز الاسماء التي ترد الى الذهن لان كليهما قدم تنظيراً وثيقاً، وتنظيراً ابداعياً جميلاً لقضية نتاجاتهما، فجاء في تسبيبهما للقصائد الغنائية بخاصة رأي نقدي، او مجموعة من الوثائق النقدية المهمة التي تشرح النصوص وتبرر وجودها، وهي هذه الوثيقة اي وثيقة القصائد الغنائية التي طرحت نفسها في تاريخ الفلسفة والنقد في عالمنا المعاصر على انها من الوثائق العالمية الخطيرة في ميدان الابداع والثقافة. وهناك كما نعلم عدد من النقاد والمبدعين المبرزين من امثال شلي الذين كتبوا ايضاً تنظيرات مختلفة بشأن قصائدهم، واصبحت هذه من الوثائق النقدية المهمة، وفي الواقع لايمكن ان يؤخذ شعرهم بمعزل عن هذه الوثائق. وهناك ايضاً كما نعلم نقاد بلغوا درجة اعلى في نقدهم واتجاهاتهم مما بلغوه في ميدان ابداعهم، وعلى سبيل المثال لا الحصر ماثيو ارنولد كتب تنظيراً نقدياً جميلاً وخطيراً في مقالته المشهورة حول دور النقد في المرحلة الراهنة. ومقالاته الاخرى التي تصدرت مجموعة قصائده الغنائية، لكن اغلب النقاد يرون حالياً ان اضافات ماثيو ارنولد النقدية والدرامية كانت اهم من قصائده الشعرية. ولم تكن تلك القصائد قليلة القيمة، لكن كان النقد اكثر اهمية وحصل أنْ أصبح النقد من الوثائق المهمة، لانه تحدث عن عصر يتغير، عن عصر وصفه في احدى القصائد على انه جاء على انقاض عالم يحتضر. ومع هذا المجيء يجيء عالم جديد على انقاض عالم يحتضر جاءت مقالاته النقدية الخطيرة وبالتالي كان لابد ان تحظى باستقبال ابرز بكثير مما استقبل به شعره انذاك. بعد ماثيو ارنولد جاء عدد كبير من منظري الشعر وكتاب الشعر ايضاً. وقدم هؤلاء مزيجاً من النقد والابداع لا يمكن ان يهمل في اية دراسة معاصرة لطبيعة الاتجاهات الذوقية في القرن العشرين لانهم مهدوا له بشكل او بآخر. هل النقد قليل الاهمية. هل يعتد بالنقاد ام لايعتمد بهم..؟

في الواقع المسألة ليست مطروحة للمبدعين.. المبدع يتعامل مع حركة ثقافية عامة، كما انه يتعامل مع رؤاه ونصوصه، في هذه الحالة تعاملاً ذاتياً صرفاً. فتأتي العملية الابداعية كتحصيل حاصل قد لا تتأثر برأي كما ان الناقد قد لايتأثر برأي، ولكن هناك ايضاً سلسلة من التداخلات بين النص من جانب، وبين الاتجاهات التنظيرية من جانب آخر. على صعيد التطبيق ذكرت سابقاً شيئاً عن التنظير النقدي، اي ان النقد يأتي نبوءةً وابداعاً

ويكتسب منهجية ومدرسيته من خلال حرص الناقد على نفسه، ومن خلال متابعاته وما الى ذلك. هذا شيء مهم في تكوين الرأي النقدي، لكن الناقد ايضاً يرصد النصوص المختلفة ضمن وقائع ثقافية مختلفة ومتغيرة. واذا كان المبدع يطرح شيئاً لا يمتلك مواصفات الثبوت في قضية عائمة فان الناقد هو الذي يأتي ويضع مواصفات الثبوت والتماسك لهذه النصوص في قضية موحدة هي ما يسمى بالظرف الثقافي العام. وبدون الناقد لايمكن لمؤرخ الادب ان يجتهد في غير ذلك - ان مؤرخ الادب يأتيك ويقرأ هذه النصوص والنتاجات ويرصدها ويقدم لك جرداً بها ويتحدث عن مضامين عامة او يتحدث عن اساليب سائدة لكنه لايستطيع ان يفسر لماذا هذه الاساليب ولماذا هذه الاتجاهات، لماذا هذه المواصفات دون غيرها في حركة ما؟.. هل هذا النتاج هو نتاج شاذ ومنفرد ام هو جزء من حصيلة عامة في الوضع الثقافي الكلي؟ التساؤلات الاخيرة هي التي يجيب عليها الناقد، وهي التي يحتويها الذهن الناقد. وهي التي يحتاجها اصلاً ذهن المؤرخ عندما يريد ان يؤرخ لمرحلة ما دون غيرها. بدون النقد تبقى القضية الثقافية عائمة وعادية.

لقد تحدثت عن الناقد وقرنته بالفيلسوف، الملاحظ ان مصطلح النقد او مفهوم الناقد عربياً لايزال غير دقيق. هل يعود هذا الى عدم وجود فلسفة عربية واضحة ام ان هناك اسباباً اخرى.. ام ترى انت عكس ذلك!؟

- كما قلت سابقاً لابد من الحديث عن طبيعة كل مرحلة.. مرحلة التمركز والانكماش ومرحلة التوسع والانتشار. يلاحظ مثلاً ان الاسماء النقدية المبرزة في مطلع القرن العشرين هي اسماء معدودة، وتعد من النوابغ والقمم. في العقود الاولى من هذا القرن لا يمكن اغفال دور طه حسين حتى مرحلة متأخرة، او اغفال العقاد حتى مرحلة متأخرة، اوحتى اغفال مختلف المدارس الشعرية مثل جماعة الديوان وما الى ذلك. هذه القمم تتكون في فترات انكماش، الان شهدت المرحلة انتشارات ثقافية واسعة في كل الوطن العربي، هذه الانتشارات عامت فيها مجموعة من الاسماء الكثيرة ايضاً، بقيت بعض الاسماء اللوامع، حيث لايمكن لاحد ان يهمل الدور الذي قام به الدكتور احسان عباس، وكذلك دور محمد مندور، اضافة الى اسماء اخرى قدمت جهداً متميزاً، ولكن هذه الاسماء جاءت على اعقاب المرحلة السابقة، اي مرحلة التمركز التي تسمح بظهور القمم وتتيح الحديث عنها على هذا الاساس. وعندما جاءت المرحلة اللاحقة، المرحلة التي جاءت بعد الخمسينات حيث عصر الثورات في الوطن العربي، وعصر المتغيرات العديدة، جاء سيل من الاسماء المختلفة في كل الوطن العربي وصار من السهل تبادل الثقافات، وحوار الثقافات في اطار الثقافة العربية الموحدة، هذا الحوار اوجد سيولة مانعوم العملة النقدية اذا اردنا ان نستخدم المصطلحات الحالية في ميدان الادب. وجاءت وسائل الاتصال ايضاً بخبراتها المختلفة، فافادت من هذه الخبرات، ولكنها من جانب آخر جزأت هذه الخبرات وحولتها الى مجموعة من الاذهان، لان الذهن الناقد الواحد، او الذهن المبدع الواحد تحول الى مجموعة «مشيأة» من الجزئيات التي تظهر تارة على الشاشة، فتتحدث عن قضية صغيرة وتارة في الاذاعة فتتحدث عن قضية صغيرة اخرى تتوزع هذه الاسماء بين وسائل الاتصال والتي بحكم ميلها الاستهلاكي الشديد تميل الى التوظيف المستمر للخبرات، والكفاءات فهي تحتاج الى ضخ مستمر، وهذا الضخ غالباً ما يحصل على حساب الناقد وحساب المبدع، مفاجأة يرى الناقد او المبدع نفسه، وقد تحول الى مجموعة من الجزيئات مجموعة منتشرة انتشاراً واسعاً لكنها قليلة الاثر شأن اي جزء في تكوين كلي. هذه الخطورة الحقيقية التي لابد ان ترصد عندما نريد الحديث عن هذه التعددية، عن هذا الغياب، وما الى ذلك من مصطلحات، ولهذا فعندما نتحدث عن ازمة يجب ان نضعها في سياقاتها الصحيحة.

نحن في الوطن العربي نشهد منذ نهاية الخمسينات وحتى اليوم مجموعة من التغيرات في الخارطة السياسية، في الخارطة الاتصالية، في خارطة المعرفة وفي الاختصاصات المختلفة، كل هذه يجب ان تدرس عندما نريد ان نتحدث عن سر غياب القمم.

ينبغي ان يكون الناقد دقيقاً في استخدام المصطلح، وينبغي ان يكون اكثر مسؤولية من سواه في المحافظة على هذا المصطلح، الذي نلاحظه فيما يكتب الان ان الكثير من المصطلحات والمفاهيم تبدو وكانها سائبة ومترهلة، مثلاً الوحدة العضوية الابداع، المضمون الشكل، البناء، اللغة، هذه المصطلحات بدأت تستخدم بطريقة

تسيء للمفهوم او المصطلح ذاته . والذي نلاحظه ان اغلب النقاد يسهمون في هذا الخلط في الوقت الذي ينبغي ان يكونوا فيه اكثر دقة في المحافظة على هذه المصطلحات وفي الحد من اساءة استخدامها . مارأيك؟

ـ هذا واقع حال، اي ان المثقف او الناقد اذا اراد ان يبلور لغته الاصطلاحية الخاصة عليه ان يواجه سلسلة الاستعمالات المختلفة التي يتعرض اليها من قبل وسائل الاتصال المختلفة من صحافة وتلفزيون واذاعة وما الى ذلك لكي يكون اكثر دقة في تعابيره واكثر دقة في تكوين افكاره . اما اذا اراد الانتشار على حساب هذه الدقة فان من المعلوم ان من مساوىء الانتشار هو غياب الدقة . يبتدىء بتقليص الحرص في الكلام وفي التصريح وفي تحليل النصوص، وبعد ذلك تزداد قلة الحرص لديه حتى يفقد الحرص نهائياً، وبعد ذلك تصبح لغته مسفة وتعريفية همها ايصال مجموعة من المعلومات . واذا عامت اللغة بهذا الشكل فانها تخرج من ميدان النقد وتدخل في ميدان التعليق الصحفي الاعتيادي، ويخرج هو من خانة النقاد ليصبح معلقاً صحفياً ومتابعاً مثقفاً اعتيادياً ليست له علاقة بقضية النقد الادبي، والتي هي الاخرى ليست قضية ثابتة . النقد في بداياته كان يستعين كثيراً بالمصطلح الشعري لسبب بسيط هو ان اغلب المصطلحات المتداولة والتي جاءت في الموروث العالمي هي مصطلحات معنية بالمسرح ومعنية بالشعر . يعني اذا ورد مصطلح «التطهير» فاننا نعلم انه مصطلح يخص المأساة في المسرح . وعندما يرد مصطلح الغنائية، فنحن نعلم ان المصطلح شعري . ولم تتكرر سابقاً مصطلحات عن الشخصية، انت لاتقرأ من قبل مثلاً مصطلح الشخصية الا قليلاً . كنت تقرأ في المسرح عن بطولة او شخوص ضد البطولة . كنت تتحدث عن الخير والشرير في المسرح، ولم تتحدث عن مواصفات اخرى، كانت النعوت ـ بكلمة اخرى ـ تطلق بشكل واضح ودقيق عن المسرح ولم تكن مهيأة للتعبير القصصي او الروائي . عندما بدأ الحس بوجود الانسان داخل النصوص النثرية عندها بدأت التشكيلة الروائية الاولى التي وصفها النقاد بأنها تخطيطات شخصية . هكذا بدأت بحكم التركيز على الفرد داخل البنية الروائية اذ لايمكن للبناء الروائي ان يتحقق دون بنية فردية . واثر تطور الجنس الروائي تغيرت البدايات والمواصفات، وكان لابد للناقد ان يستعين ايضاً بمصطلحات من الشعر والمسرح لايجاد قاموس خاص بالرواية . . وعندما شهد القرن التاسع عشر تغيرات في الميادين النفسية وفي ميادين الادب اخضعت اساليب السرد لتغيرات مختلفة، فتعددت مستويات السرد والنظر، وظهرت مصطلحات لهذا الغرض . بدأت أميلي برونتي تتحدث عن تعددية النظرة في الرواية، بدأ بعض الشعراء يتحدثون عن امر مشابه ايضاً . او سكار وايلد تحدث عن قضية المرآة المتعاكسة بين النص والواقع . اي ان النص يمكن ان ينقلب الى واقع والواقع ينقلب نصاً . هذه امور مستجدة كما نعلم مع مجيء المتغيرات الجديدة . ومع ظهور التصوير حصل تاكيد مفردات جديدة، وعندما كثر الحديث عن العلوم النفسية تحدثنا عن التداعي الحر، المكتشف الجديد داخل الذهن الانساني لان الذهن المباشر ليس هو الذهن المعلن . تيارات الوعي المختلفة ليست مبتكرات فرجينيا وولف وجويس ولكنها كانت مبتكرات علمية جاءت بحكم متغيرات علمية انتبه اليها الذهن الابداعي، فقام بتوظيفها اصلاً بحكم النبوءة التي يمتلكها هذا الذهن في مجالات من هذا النوع . ولهذا السبب ترى ان المبدعين غالباً ما كانوا نقاداً ايضاً يضيفون للمعلومات عندما يرون ان في الثقافة تقصيراً معيناً، فجعلوا من انفسهم نقاداً وغالباً ما كانوا يؤثرون تاثيراً فاعلاً في الوسط، وقد قدمت فرجينيا وولف نتاجاً نقدياً متميزاً علاوة على نتاجها الابداعي، بكلمة اخرى يشهد العصر اليوم تغييرات مختلفة تحتاج الى مصطلحات جديدة تضيف الى اللغة النقدية . ولايمكن لمن يريد ان يبقى ناقداً ان يهمل هذه المتغيرات التي لها مسببات مختلفة، كما لها مردودات مختلفة، وتفرض قاموسها الخاص، وهذه المصطلحات يمكن ان تجعل صوتاً يتميز على صوت آخر .

رسالتك للدكتوراه «الوقوع في دائرة السحر» تناولت فيها قضية الف ليلة وليلة في النقد الانكليزي . وقد درستها من وجهة نظر معاصرة في ضوء المنهج النقدي الحديث . بودي ان اطرح السؤال التالي . . ماهي الصلة بين الموروث النقدي كما تجلى لدى النقاد العرب القدامى وبين مصطلح النقد الغربي، اين يكمن الناقد العربي، أيسكن التراث ام يسكن المصطلح الغربي!

ـ النقاد على قلتهم في العراق لم يحاولوا حتى الان البحث في قضية التوفيق بين الموروث من جانب، وبين المعاصرة من جانب آخر. وبقوا يستعينون بما تأتي به الكتابات المختلفة في هذا المجال. ان هناك من تأثر بالموروث العربي، فابقىٰ على ما جاءت به البلاغة العربية من مصطلحات وتداولها، واكثر منها واستعان بين فترة واخرى بما يقدمه قد امة بن جعفر والجرجاني وبن حنين وغيرهم، اما النوع الآخر فهو الذي عول على كتابات ريتشاردز وعلى كتابات اخرى فاخذ منها من المصطلحات ما أخذ وترك الباقي، ولانه تناولها مدرسياً فقد هجرها بعد حين، غابت المصطلحات وتحول الكلام الى كلام عائم في اكثر الاحيان، اما الصنف الآخر فهو الصنف المتابع الذي لايعول على لغة نقدية ثابته بل يأخذ مفردات من هنا وهناك تعينه على وصف الحالة، وهذه الكتابات التي غالباً ما تدخل في ميدان الكتابة الوصفية التي يقل اثرها كلما تقادم عليها الزمن. وليبق السؤال اذن ما الذي يمكن ان يؤخذ.وما الذي يمكن ان يوظف؟ في تقديري هناك في الموروث مصطلحات ثابتة ومفيدة تتعلق باللسانيات بعامة، وهناك في الموروث ايضاً اضافات للارث الاغريقي، ترجمة اوتجديداً او تعديلاً وهذه اضافات مهمة لايمكن ان تهمل، وهناك ايضاً ما نقله المثقفون العرب عن الذهن اليوناني، فاضافوا مصطلحات مترجمة تثبت من حيث الترجمة قدراتهم وتصوراتهم عن مصطلح ما أومفردة ما. حتى الترجمة كانت بطرائق خاصة وباستيعاب معين مفيد، وبميل دراسي شديد، ولهذا لايمكن اهمال الترجمة كما وردت انذاك. يضاف الى كل هذا وذاك ان في العالم ميادين جديدة سبقونا اليها كالرواية كما نعلم لها موروثها العربي، ولكن هذا الموروث شهد فترة انقطاع اربعة قرون، ولهذا لايمكن التحدث عن ان لدينا تراثاً قصصياً مهماً مستمراً. يوجد تراث قصصي لم يوظف ولم يدرس وبقى بمثابة حكايات انقطعنا عنه لفترة طويلة حتى جاءت الرواية الغربية باشكالها المختلفة فاخذنا منها، واخذنا منها مصطلحات مهمة ايضاً، وبدأنا منذ عدة عقود بالاخذ عن الغرب اصطلاحاً واضافة وتعديلاً وما الى ذلك وبعد ذلك، انتبهنا فجاة الى ان لدينا موروثاً قصصياً حاولنا العودة، وحاولنا الكتابة وحتى الان لم نوثق في ذلك كثيراً على الرغم من كثرة الدراسات التي اهتمت بالحكايات العربية الوسيطة وبالمقامة وبالاخبار العربية الموروثة. ويكون السؤال ايضاً، اين نحن من الثقافة العالمية، اين نحن من الموروث؟ في تقديري ان التساؤل يطرح ضمناً حاجة ماسة واساسية الى تكوين مجالس معنية بتدارس مشكلة المصطلح النقدي. وتدارس ما يمكن ان يؤخذ من الموروث في هذا الميدان، ما يمكن ان يؤخذ ويثبت من الاجناس الادبية الاخرى والمتابعات الجارية لها في الاتجاهات الثقافية العالمية المختلفة، ويأخذ ايضاً طبيعة المتغيرات العصرية في الثقافة المختلفة والتي لم توظف لحد الان لا من قبلنا ولا من قبل العالم المعاصر. فحتى على الصعيد العالمي تشكو الخارطة النقدية من اهمال للمصطلحات النقدية المعاصرة التي لم يتم تثبيتها وتداولها بشكل قاطع. ولهذا السبب توجد عالميا الان ايضا لغة عائمة تعتمد على طبيعة المتحدثين. يمكن ان تقرأ لشخص في انكلترا يتحدث عن قضية بشكل مختلف عما يجري في فرنسا. المدارس الصغيرة التي تظهر والاتجاهات الجديدة التي تظهر في شتى الميادين والاجناس الادبية دراسة ونقداً وابداعاً ولغاية اليوم لم تبلغ ثوابت معينة يمكن التحدث عنها على انها المصطلحات الثابتة التي يجب اللجوء اليها في مثل هذه الحالة، بينما كانت السينما ـ على سبيل المثال ـ اكثر حدة وقطعاً في هذا المجال بحكم الحاجة التطبيقية الى الممارسة اليومية، تلك الحاجة التي فرضت نفسها، وفرضت لغتها.

ماجد السامرائي

القصيدة ذات البعد الواحد

تحس وانت تقرأ «رشدي العامل» الشاعر في أية مجموعة من مجاميعه الشعرية أخذته، أن هذا الشاعر متصل بالحياة بخيط من ظمأ:

- فهو ظامىء للحب، متعطش - إذا كتب شعراً وجدانياً..

- وهو ظامىء للحياة - بوجهها الأكثر صفاء وألفة - وللحرية التي تمنحه طعم الحياة - إن هو كتب «قصيدة موقف» أو من خلال معاناة وجودية.

- كما أنه ظامىء للمجهول، يتشوفه بترقب حذر مرة، ومستريب مرّات..

وتجد هذا الظمأ يعبر عن نفسه في ديوانه الأخير «هجرة الألوان» بأكثر صوره وضوحاً، حتى ليشكل الاطار العام له، ومنه تنبع الكثير من كلماته التي يصطفيها مفردات لقاموسه الشعري، فهي كلمات تتصل بما لهذا الجذر (الظمأ) من أصول وامتدادات في المعنى والموقف والحالة، فأنت تجد كلمات عديدة تتردد في قصائده مما يرسم الكثير من أبعاد هذا الظمأ.. مثل:

- الوحدة، الفراغ والوحشة (وحدي في الطرقات المهجورة) ص 16

- الطفولة الضائعة المضيعة (كنت طفلاً أراوغ نفسي) ص 23

- الخراب والعطش (أدلف للبيت المجهور/ ساقية عطشى /وردة صيف تنتظر) ص 27

- أو البحث والظمأ والمعاناة (أتعبت خطاي، أفتش في غابات الشك وراء شجيرة إيمان/ كان الظل رفيقي الدائم/ والأحزان/ خبزي اليومي/ وعيناي تناهشها العقبان/ ولقيتك... كان طريقي للنسيان/ شفتي ما كانت قبل عيونك مروية/ خصلة شعرك فوق جبيني مرخيّة/ كفك تمسح من ذاكرتي درب الأحزان/ وجدار السجن وقيد السجان/ ص 45

. . وكأن هذا الظمأ هو المنبع الثر لشعره وفي الوقت نفسه: العذاب الكبير لحياته . . حتى ليمكن أن نسمي قاموسه الشعري: «قاموس الظمأ والخيبة» . . فليس فيه سوى: الانتظار والخيبة . . الجمر وقد استحال رماداً . . وهذا التطلع المقموع بنقيضه . . وهذه الهمسات الضائعة في خيانات الأيام

وإذا كان «رشدي العامل» قد زامن الحركة الشعرية الجديدة في اكثر تياراتها عنفاً وخصب تجربة وعطاء (حيث أصدر مجموعته الشعرية الاولى العام 1951) فانه مع ذلك بقي شاعراً لشعره طرازه . . ولحياته كذلك: فهو يحكي حياته شعراً . . وبالشعر يغني همومه واحزانه، ويفجر تطلعاته وغضبه، ولم يكن في هذا كله ولا في بعضه، شاعراً تقليدياً، فحسبه منه أنه بقي شاعراً وثيق الصلة بنفسه: هموماً ومعاناة . . حباً وتشرداً وعذاباً نفسياً مقيماً، ووجداناً مثقلاً بهموم النفس والواقع وعبر هذه «المعاناة المتداخلة» تخلقت تجربته . وأحسب أن حالة كهذه هي للشعر وليست عليه، فاذا كان الشعر يتطلب «وجوداً داخلياً» غنياً (لكي لا يكون شعر سطح خارجي) فان الشاعر في رشدي العامل، لا يعيش بعيداً عن حدود معاناته الذاتية والكيانية (الوجودية) بمعنى صلته بالحياة والوجود، وتفاعله مع معطياتهما من خلال وجوده الذاتي .

وكذلك هو «الوجود الفني» لقصيدته . . فهو لا يعيش بعيداً عن ذلك، وليس غريباً عليه . . بل يمكن القول عن شعر «رشدي العامل» (لا في مجموعته هذه حسب، بل في معظم ما كتب قبلها) أنه شعر العاطفة المتوهجة والانسياب الحر . فالحياة التي يلابسها يستجيب لمؤثراتها، إحساساً وشعوراً وعاطفة، استجابات صادقة، وبتفاعل متوازن، فنجدها تضبط نفسها (كحالات شعورية) في بناء شكلي يحرص الشاعر عليه حرصاً واضحاً، حتى أن قصيدته، بحسها المندفع تحافظ على تشكيلها الفني ضمن أنساق واضحة . . إذا كانت تحطم في القصيدة «اطرها التقليدية» فانها لا تنسرب الى أي ضرب من ضروب «الفوضى الشكلية» ولا يركن بها الى شيء من «التجريب» وهنا يتجلى جوهر «شخصيته الشعرية» التي تبدو على شيء من «المحافظة» .

هل هو صاحب «مزاج فني»؟ أقول: نعم ـ وأعني بذلك هذه الصلة المعقودة عنده بين «الوعي الشعري» و«الرؤيا» . . بين «الحلم» ـ كملكة تخيلية ـ وبين نسيج الواقع ـ في بعديه: الحسي والنفسي ـ وبين هذه جميعاً وبين «المعمار الفني» و«البناء اللغوي» لقصيدته . إن قصيدته تمتلك بهذه الاتجاهات والخصائص «سندها الشعري» كما تمتلك «سندها الواقعي» .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو من أين يستمد شعره له هذه «المقومات» «والخصائص» قيمته الفعلية؟ أمن مطابقته لحقيقة الواقع النفسي والذاتي للشاعر؟ أم من إنتمائه الى «إتجاه فني» تتداخل فيه رومانسية الاحساس واللغة بواقعية الموقف، بالدلالات الرمزية ـ على قلتها ـ للتجربة؟

ربما كانت قصيدته: «محاورة» (التي تعود الى العام 1964) مدخلاً صالحاً، وجيداً للاجابة عن هذه الأسئلة المتداخلة بما ترسم من حدود العلاقة وأبعادها ـ علاقة الشاعر باللغة، بدرجة أخص وبالتجربة بوجه عام . ففيها يقول:

ـ «لأني أحمل الكلمات،
أخجل أن أغاويها

أمد يدي،
فأهجسها على شفتي تستلقي
أهدهدها، وأقصيها،
وأعرف في سراب الليل،
أعرف كيف أغويها

أحيل لهاثها المحموم ثدياً في فم الورق
يجاذبه، ويدفعه،
وتغويه ويغويها

لأني أحمل الكلمات
أكره أن أغاويها
وأخجل أن أغاويها
وأحزن أن أرى الأشعار
أغازلها، فتمنع عن فمي العطشان
تمنعني سواقيها
لأني أملك الكلمات

وأسرق صمتها

أحتز عتمتها، وأرميها

الى عينيك ضارعة

بلا وجه ولا أسرار

لأني ألمح العتمات،

في عينيك والامطار

أغاوي الوهم،

في الكلمات،

ألمح عالمي فيها،

إنهـا قصيـدة تقـوم على ضربين من العـلاقـة: علاقـة باللغة، وأخرى بالواقع. . وهما قائمتان على «سند ذاتي» يحرص الشاعر على أن تتخلق تجـربتـه من خلالـه ـ إن فنيـاً أو موضـوعياً (بمعنى المـوضـوع) ـ فهـو يسري بالكلمة (اللغة في إطارها المبدع ذاتياً) باحثـاً عمـا يؤكـد «المـوقف» ويحدد معالم «الاتجاه». . ويسري بهـذه جميعـاً باحثـاً عن «مطابقة» لها بما يشكل محاولة منه للتعبير عن «الذات» في مواجهة «الاستلاب».

وعلى الـرغم من أن قدرة الشـاعـر، هنا، على الأداء والايصال متحققـة، فأن معـانـاتـه (في حدود التجربة ذاتها) لا تنفجر بما هو أبعـد من حدود المـداورة: مداورة الكلمـة مع الحـالـة، ومداورة الحـالـة والكلمـة مع الموقف. . بحيث تظل هذه «المداورة» هي البعد الاكثر تحققاً ونبضاً في قصيدته. . ويظل «ضمير المتكلم متحكماً بجميع المسافات بين «الرمز» ودلالته، وبين «المرموز له» وحدوده الواقعية.

وللغـة مكـانتهـا في هذا الشعر. . فهو «شعر غنائي»، بعيد عن أيـة رؤيـا حدسيـة. . غالبـاً ما يعيش في إطـار من الحلم المتحرك والهم الثـابت. وهنـا تكـون مهمة اللغة «مهمة استيعابية» وطاقتها «طـاقـة تعبيـريـة». . والشـاعـر فيهـا هو وريث تلك الأصـول الرومانسية، بطفولتها البكر. فالتواصل بين «اللغة» و«الحالة» قائم على أساس «التقريب» و«التعبير» وليس «الايحاء». فصوره صور واعيـة، حسيـة أو عينيـة، والعـلاقـات (داخل اللغة) هي علاقات غايـات بوسـائل. . وقيمة مفرداته هي «قيمة ذاتية» مشحونة بالتوتر والانفعال، فقصيدة «رشدي» تعتمد على «تداعي الحالة» اكثر من اعتمـادهـا على أي عنصـر آخر سواه. وهي، في الغالب، قصيدة محكـومـة بواقعيتها من جانب وبرومانسية الرؤية من جانب آخر. . فهي لا تتجمح الى ما هو أبعد، ولا تتجاوز بمدركها ما لها من أبعاد شديدة القرب والوضوح. ذلك أن تجربة الشاعر، في الأسـاس، تجربـة إنفعـاليـة، ومن خصـائص تجـربـة كهذه الاعتمـاد، أسـاسـاً، على «التداعيات» التي يكون لها الدور الأكبر في تشكيـل بنيـة القصيـدة. بعضهـا تداعيـات نفسيـة. . وأخر تداعيـات ذهنيـة (ذات صلة أسـاسيـة بالـذاكرة). . وأحياناً تتناص الحـالات والمـواقف في قصيـدتـه الى ما يقـرب بهـا من حدود «الـذهينـة المجردة». . إلا أن «تلقائية الشاعر» تصهرها وتستوعبها على نحو يجعل من الشعر عنده تنفيساً عن حالة، كما هو إنعكاس شرطي لها. .

وضمن هذه الحركة المتناظرة أحياناً، والمتداخلة أخرى، بين الحلم والهم. . وبين الحلم والـواقـع، يبلغ التكـرار والاعـادة بالشـاعـر حدا يجعـل العـديد من قصائد مجموعته هذه فائضاً. . بحيث تصبح الحـالة مألوفة، وتجسيدها، أو التعبير عنها أقرب ما يكون الى عملية خروج من باب الحلم ووقوع الى كابوس الواقع. إن هذا «الكيـان الـرومـانسي» يتشكـل عنـده، على نحـو شديـد الوضوح، في مرارة وقتامة وفراغ أو خراب:

ـ «العذاب الأخير

بين صمتي ووجهك،

بين إرتعاش المواقد

في ليلة العشق ذاهلة،

وإنطفائي.»

(قصيدة: «كهوف الذاكرة»)

ويبدو أن ما يعنيه من تجربة الوحدة والفراغ هو ما فيها من قيمة نفسية، ناهضاً بهذا التضاد القائم بين «أمس الحالة» و«يومها»، إذ لا شيء غير مذاق التراب:

ـ «وحدي، أذرع صمت الليل،

أشم الارض،

أجوس الطرقات المهجوره

هل أبقت قدمانا شبراً لم تعرفه،

فلم شفتاك تغيبان،

ويسدل شعرك فوق جبيني

هذي الليلة،
لم يقترب الوجه،
وتنأى العينان،
وترتحلان، وتبقى الصورة؟
وحدي في الطرقات المهجورة.»
(قصيدة «تداع»)

ـ «عندما الشاعر يهرم
تتناساه ورود الصبح
والجدول
والوجه المنعم
غير أن الورد قد يذبل،
والجدول قد ينضب
والوجه يهدم
وتظل الكلمات.»
قصيدة («عزف منفرد على وتر مقطوع»)

وبحكم سيطرة هذه «الحالة» على الشاعر فانها تحتجز الزمن في قصائد المجموعة ضمن دائرة مغلقة، أو في إطار نقطتين لا يسير الزمن فيهما إلا ارتداداً، فرؤيته تتحرك (أو تتطور) ضمن بعدين للزمن، هما: الماضي والحاضر.. بل ان الحاضر غالباً ما يرتد الى الماضي ولكنه حين يصطدم بجداره يعود ثانية الى الحاضر..

إننا نجد الأيام والسنين.. المواقف والحالات تتحرك بنوع من التلاحق.. ولكنها، جميعاً تظل في إطار ما للذاكرة من صور تتضمن الكثير من تعارضات الحياة ـ حياة الشاعر في تجربة كهذه ـ فيبلغ بها التوتر حداً عالياً من خلال تلاقي الحالات (أو بفعلها)، وهو: التمسك بالحب والتخلي عنه.. الذكرى وما هو ضدها. الحضور والغياب.. ليدخل الزمن، في هذا كله، نسيجاً من حياة وحيوية، مؤكداً هذه المغايرة بين الحالة ونقيضها. والشاعر يتعامل مع تجربته هذه باستجابة يقظة لما فيها من تبدلات وتفاصيل (بفعل ماله معها من «تاريخ ذاتي») ـ وان كان لم يحقق لهذه التجربة طموحها الكامل في «نص شعري» يرتفع بالحالة (من محدوديتها) ليغزو بها تحولات الحقيقة الانسانية. وربما كان ما وضعه الشاعر (في قصائد المجموعة) تحت عنوان: «هوامش نثر» صالحاً لأن نتخذ منه تلخيصاً لهذه التجربة. فهذه «الهوامش» تفصح، بشكل اكثر وضوحاً مما في سواها، عن تجربة الفراغ، والغياب، والوحدة، والتخلي (ويلاحظ أن الشاعر لا يسميه: «خيانة»). فهناك من يتساءل.. وهناك ما يتنظر (الباب، أزهار الحديقة، الوسادة). ويأتي هذا «الانتظار» مشفوعاً بتساؤلات وحقائق أدى إليها هذا الانتظار الذي يتعامل الشاعر معه بحس مأساوي فاجع. والملفت للانتباه في قصائد هذه المجموعة هو أن الشاعر يبدو فيها (بل في معظم قصائدها) وكأنه لا يعيش تجربة خارج ماضيه، أو بعيداً عنه. فهذا الماضي ـ كما يتجلى في قصائد المجموعة ـ ليس «جزءاً» من تجربة، إنما هو سياق شخصي (تاريخي) يشكل «اللحظة الشعرية» التي ترتسم فيها معاناته الشخصية ـ (مصدر تجربته وينبوعها) ـ وهو لا يتجاوز لاهذا المصدر ولا ذاك الينبوع.. حتى أن قصيدته تعيش حالة إرتهان لهما.

إلا أن ما يؤخذ على هذه المجموعة هو أن قصائدها تنطلق من «حقيقة» تحرص على أن تجعل لها «حالاتها» المتحركة ـ وإن كانت حركتها هذه ضمن مدار واحد، ليقف بها، دائماً، عند الصخرة ذاتها، فالحوار مقطوع بين «الشاعر» و«الآخر» (المرأة ـ الحبيبة المتخلية عن حبها).. وليس هناك غير «التداعي» و «الاستعادة».. أن الذات والذاكرة وحدهما يعملان في قصيدته.

هل تنطوي قصائد هذه المجموعة على «مبنى رمزي» واضح ومحدد، له دوره في بناء القصيدة؟

شعر رشدي العامل في مجموعته هذه شعر مرتبط بتاريخ ذاتي، وبحالة لها خصوصيتها المرتبطة بهذا التاريخ، بكل ما يتداعى اليه من مواقف وحالات وذكريات. فهو شعر لا يخرج عن نطاق الذات إلا ليعود إليها. ومن هنا فان «الرمز» فيه محدود الأبعاد واضح الدلالة.

وإذا كان «الصراع» يشكل عنصراً بارزاً ومهماً في تجربة «رشدي» الشعرية فانه يظل مهما تعددت أصواته، صراعاً محكوماً بـ «الحالة الواحدة».. فاذا خرج على «ما هو ذاتي» وقع في «السياسي» ـ وحتى هذا «السياسي» لا يخرج عن نطاق الحالة

الذاتية ـ في هذا «الصراع» غالباً ما نجد العاطفة هي المتغلبة. . أما «الفكر» فهو غالباً ما يتنحى دون أن يرتفع بالتجربة ليشكل بعداً من أبعاد القصيدة. وهو في هذه الحالات والمواقف غالباً ما يطرح نفسه «نقيضاً» للآخر ـ وكأنه لا يستطيع رؤية الأخر ـ شخصاً كان أم حالة أم موقفاً ـ إلا في «مرآة الذات»، التي هي عنده «النقيض» المحكوم ببعض الاعتبارات.

ـ «كان رغيف الخبز على مائدتي يدنو من كفي
والورق الأسمر ينأى. »

ـ «. . هل تعذر أني لا أقدر أن أمتحن اليأس،
ولا أعرف غير طريق الحب،
ولا أملك غير عيون الناس،
ولا أعرف طعم السلوان»
(قصيدة: «رسالة الى جيان»)

أو هذا التأكيد لخيبته في إبحاره:

ـ «آه. .
طوفت بعيداً في طرقات الليل،
وعدت ولا شيء
وطوفت بعيداً في البحر،
وعدت وفي كفيَّ محار النسيان»
(قصيدة: «المستحيل»)

× ×

هل أردت القول: أن رشدي العامل شاعر رومانسي النزعة والاتجاه، واقعي الرؤية والتجربة، وان شعره يقوم على المزاوجة بين هاتين النزعتين المتأصلتين في نفسه؟

أردت هذا بالفعل. ولكن «رومانسيته» على الرغم مما يحيطها من تجربة الفراغ والحزن والوحدة، رومانسية متمردة، لا تتخلق من خلال إغراق في الخيال بقدر تخلقها بالواقع نفسه. . ولا تتجهم بأحزان المساء بقدر تأسيها بهذا الواقع الحزين، فتثور عليه حيناً. . وتضربه ضربات جارحة، في أحيان أخرى.

قبل سنوات وسنوات ـ وقد كانت الأزمنة في غاية الرداءة ـ وصلتني رسالة من «رشدي» كانت بعض سطورها تتضمن تعقيباً على ما كنت اكتبه. . قال فيها بأن علينا أن نضع السكين في الجرح. وهو، حقيقة لا يفعل غير هذا. . فشعره ليس طوفاناً من الكلمات إنما هو أمطار من ملح على أرض مليئة بالجراح ـ (قد تكون هذه «الارض» هي الواقع في بعض من وجوهه. . وقد تكون «الآخر»، أو النفس).

وإذا كان «الشعر يكتسب قيمته الأخيرة من داخله، من غنى التجربة والتعبير، وليس من الخارج، مما يعكسه أو يعبر عنه» (أدونيس)، فان المزيد من هذا هو ما يتحقق لقصائد الشاعر في مجموعته هذه، وان كانت «تجربتها» ذات مدارات محدودة، ومرهونة بواقع، ذاتي ونفسي، متعين على نحو ما. فالشاعر فيها كثير التذكر، حتى لتبدو «الذكريات» عماد تجربته. وإذا كانت «الذكريات تفتح أبواب أحلامنا من جديد» ـ كما يذهب غاستون باشلار ـ فان أحلام الشاعر هنا هي من ذلك «النمط المقيم» الذي لا يمتلك قدرة التغير. . بل هي غالباً ما تصل به الى التكرار، بحكم وضعها في إطار محدود، دون محاولة اتخاذها مجالاً فعالاً وحيوياً لقصائده، فالحالة التي يعيشها ويعبر عنها ظلت «مجرد حالة» تحكم بضغطها على ذاكرته وشاعريته. . وظل هو، في موقفه منها، سلبياً منفعلاً. .

وإذا كان لابد من استجماع ما سلف في «حكم نقدي»، فانه يمكن القول بأن في هذه المجموعة كل ما لشعر، من هذا النمط، من جمال. . والى جانب الجمال، الذي فيه وله، هناك العيوب. .

فأما جماله فهو في هذا التوتر الذي يميل بالشاعر الى نسج معانيه وصياغة صوره حتى لتبدو وكأنها «قوى مطلقة» تتصارع فيها عناصر من حياة، وأفكار، وذاتيات، ومواقف وحالات، متجاورة أو

متنافرة، ينجذب نحوها بقدر ما يصطدم بها. . وقد يضل في متاهاتها بلغته التي تقوم، هي الأخرى على ارض الصراع نفسها، متمثلة هذا الصراع - حتى حين تبحث عن هدوئها واستقرارها، فقصيدة «رشدي العامل» في مجموعته هذه قصيدة ذات بعد واحد. فيه التالف والتنافر. ويتوتر الى حد العنف، أو يهدأ الى حد المسالمة. فما يعني الشاعر في قصيدته هو أن يلمس بها واقعاً فيه الكثير من القسوة والمرارة، لا بالتناول الوصفي، بل من خلال إحساس طاغ وشعور متأزم، نجد معه جميع الأضداد تتوازن، أو تتساوى: القرب والبعد. . الجمال والقبح. . الوفاء والخيانة.

نغمة واحدة لا تجد «ضدها» تلك هي «ألم المعاناة». ومن شأن عناصر كهذه أن تخلق القصيدة - ليس كل قصيدة، بل القصيدة التي تسكن النفس، وتنفرد بما لها من عمق المعاناة.

وأما عيوبه فتتركز، اكثر ما تتركز، في هذه «المكاثرة» على الحالة الواحدة دون أن تصل القصيدة من خلالها الى ما يتجاوز بها مستواها المعاش أو المنظور. فلا ينتقل بها من «الوجود التعرضي» الى «الكلي» و«الشامل» و«اللانهائي» في تحولاته. . بل إن يكلس الحالة واضعاً إياها في حدود لاتتجاوز معها واقعيتها التي لاتثير في النفس اكثر من «التعاطف الثنائي» الاتجاه: فهو «تعاطف إيجابي» مع الشاعر (بفعل ما يعكس من حالات ذاتية)، وهو «تعاطف ضدي» - أو مضاد - مع الآخر - (المرأة) - التي هي مدار الموقف والحالة.

وإذا كان الشاعر أول المتضررين من هذا الوضع الانساني الذي عاشه وكتب قصائد مجموعته هذه من خلاله، وبفعله فان الشعر هو «المتضرر الآخر» لكونه محكوماً بوضع الشاعر هذا.

وعلى الرغم من أن معاناة كهذه التي يتنفس الشاعر هواءها في معظم قصائد مجموعته هذه من شأنها أن تفجر القوة الذاتية فيه، وتدفعها باتجاهات أبعد وأعمق. . فان الشاعر هنا يضعها في حدود «الطاريء» دون أن يعمق فيها الجوهر. إن «الخطوة الاولى» هي ما يقوده الى الطريق فيسير مندفعاً معها. . لتبدأ القصيدة عنده بتشكيل نفسها من خلال جملتها الايقاعية الاولى لتتدفق، من بعد، بتلقائية يتم التزاوج فيها بين الحلم والهم.

هل قصيدة رشدي العامل - بهذا المعنى والبعد - هي «قصيدة - وسيلة»؟ لوكانت كذلك كلية لسقطت ولكنها رغم إنطوائها على ذلك، ترتفع به وعليه بما لها من «عناصر شعرية» ضمن حالة إنسجام أوتنافر. . توافق أوتضاد. . حب أوغضب. . فراغ ووحشة أومكابرة واستعلاء. لكنها مع ذلك، لا تقوم على أي ضرب من ضروب الديالكتيك. . بل هي قصيدة أقرب ما تكون الى «الرثة». فهو يبحث عن منابع لظمأه، سواء في المرأة (الحنان الضائع) أم في القضية أم في الانتماء. . حتى ليبدو وكأن الانفصال والتوحد يجزئه، بل قد يجعل منه «جزء اضائعاً» وكأنه لا يجد لقضاياه وإشكالات وجوده الذاتي حلا خارج الشعر. فهو لا يستطيع وضع قصيدته خارج محيطها الذاتي. فشعره سياق شخصي. . وهو «اللحظة الشخصيه» معاشة ومعبراً عنها كما هي بينه وبين الواقع، أوبينه وبين الآخر. . وقبلهما: بينه وبين ذاته - وهذه هي الينابيع التي تتصل بها قصيدته، وتصدر عنها. .

(هجرة الألوان - مجموعة شعرية للشاعر رشدي العامل - 240 صفحة - منشورات وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد 1983)

يوسف الصائغ

الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

القسم الأول

الفصل الرابع
ماري لويز

ياعيني... وسنأخذه الى الـ (آزيل)..

ياعيني... وسيلعب مع الاولاد، ويتعلم الصلوات والاناشيد...

ياعيني.. وستعطيه الاخت «ماري لويز»، الحلوى.. والهدايا...

ياعيني.. وياعيني..

.. وأنا اصغي الى امي واختي، بريبة، وهما تزينان لي هذه الجنة التي تريدان دفعي اليها. ولقد افرطتا في ذلك، الى حد، أنني خفت مقدماً مما تبيّتانه لي.. فقد علمتني تجربتي الصغيرة، أن أشك في كل أمر، يفرط اهلي في امتداحه...

في صباح ذاك اليوم. ملأت امي جيوبي بالحلوى، والبستني أجمل ملابسي، تلك التي كنت قد دشنتها في العيد، ومشطت لي شعري بعناية. أما أنا، فلكي امتحن ريبتي، زدتُ، فطلبت أن تعطي لي اختي، الحقيبة الجلدية التي تحمل بها كتبها. وحين رأيت أمي تغمز لاختي، بأن تطاوعني، ووجدت اختي تستجيب، بابتسامة ماكرة. تيقنت بأنهما تأخذانني الى مصيدة!! وكان عليّ ازاء ذلك أن اتمرد.. ولكنني لم أفعل...

لماذا؟

ربما لان اغراء اللعب مع الاولاد.. وتلك الحلوى التي حشت امي بها جيوبي.. والهدايا التي قيل أن «ماري لويز» ستعطيها لي... كل ذلك، كان يخفف من قلقي، ويسلبني قدرتي على العصيان...

- الى أين؟

- نأخذه الى الآزيل...

وابتسمت المرأة لي في الطريق.. وقالت:

-حبّاب!...

فاكتأبت روحي...

ظلت امي ممسكة بيدي، ونحن نسلك الطريق الى مدرسة الراهبات، التي تقع عبر الشارع العام، هناك، حيث تذهب اختي كل يوم، وحيث تعمل خالتي الراهبة.. دخلنا المدرسة، واستقبلنا ضجيج الطالبات، وهن في الساحة الكبيرة، ثم اخترقنا الساحة الى مدخل صغير، عبرناه الى فناء ضيق تتوسطه شجرة

توت عجوز، وعلى ارض غير مرصوفة سرنا قليلاً، حتى وصلنا الى مدخل، تلك القاعة الغريبة، التي سيكون، منذ الان فصاعداً، أن اعيش تحت سقفها، يومياً من الصباح، حتى الظهر...

دخلنا القاعة، ومازال امي ممسكة بيدي، واستوعبتُ بذهول، راهبة تجلس وسط القاعة، على كرسي كبير، وامامها، على مدرجات خشبية، يقبع عشرات الاطفال، يرددون، ماتقوله، مقطعاً مقطعاً، باصوات مرتفعة حادة...

- كما في السماء.. كما في السماء..

كذلك على الارض... كذلك على الارض..

اعطنا خبزنا.... خبزنا..

كفافنا اليوم.... اليوم...

واغفر لنا.... لنا...

خطايانا.... يانا...

كما نحن.... نحن...

أيضاً نغفر... نغفر

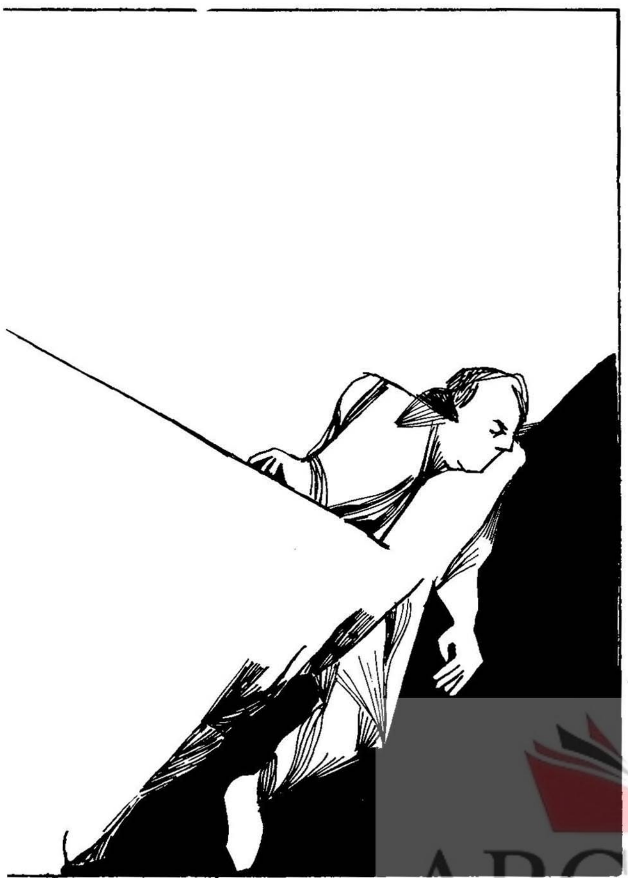
لمن اخطأ الينا.... الينا...

ولاتدخلنا... خلنا...

في التجربة... ربه...

تقدمت امي من الراهبة، التي لم البث أن عرفت انها، الاخت ماري لويز، وحين رأتنا هذه، سكتت عن اتمام «الصلاة الربانية». فانقطع الاطفال عن الزعيق، وخيم على القاعة صمت غريب، كان الاطفال، خلاله، يتطلعون الينا، بعيون، كعيون الارانب المدجنة...

شعرت بكف امي على كتفي، تدفعني باتجاه الراهبة، فاقتربت منها وأمسكت بيدها الباردة، وانحنيت، فقبلت ظاهر كفها، كما اعتدت أن أفعل حين تأتي خالتي لزيارتنا، وآذاك، اخذتني المرأة، الى حضنها، وغمرتني بجلبابها الابيض، وسرعان، ماتنشّقت الرائحة نفسها، التي كانت تنبعث عن كيان خالتي، ولوهلة، ساد روحي، سكون حبيب، حتى لقد شعرت بما يشبه النعاس. ولكن الراهبة، ابعدتني عن حضنها فجأة. ورفعتْ راسي اليها، فصار وجهي تحت وجهها مباشرةً، وعن كثب، وأنا في عمق انفعالي، رحت احدق في ملامحها القريبة: الانف الصغير. والفم المنطبق على مرارة، والثؤلولة الكبيرة على جانب انفها، وقد نبتت فيها شعرة سوداء.. وكنت أقول



لنفسي، انها لا تشبه خالتي... بل هي قديسة غريبة، كانت ميتة، وبعثت الى الحياة، فحملوها من المقبرة مباشرة، ووضعوها في هذه القاعة الرهيبة، واذ كنت اردد ذلك في اعماقي، فقد انتابني خوف شديد، وشعرت بحاجة مفاجئة الى البكاء...

تطلعت الى أمي، فبدالي أنها قد تخلت عني تماماً، وأنهامثلي، اصبحت، لسبب غير واضح، خاضعة لوجود هذه الراهبة الغريبة وخيل لي، أنها فهمت معاناتي، وأنها ماكانت تملك ازاء ذلك، أن تعطيني، كما في كل مرة، سوى ابتسامتها الحنون، وحزنها الامومي الضعيف...

وكأنما فهمت ماري لويز، هذا الذي يجري، بين الطفل وامه، وحدست أنني موشك على البكاء. فمدت يدها الى جانب جلبابها الابيض، واغرقتها، رويداً، خلل تلك الطيات العجيبة، وأخرجت لي، كما يفعل الحواة، قطعة حلوى كبيرة، ملفوفة بغلاف فضي، ومشدودة بشريط أحمر..

ولم يعد ثمة مجال للبكاء..

فقد كانت شراهتي الطفولية، وفضولي، وضعفي المهين امام الهدايا، . . . كان كل ذلك طاغياً ولا تمكن مقاومته. وهكذا، بدلاً عن أن أبكي، انحنيت من جديد، وأنا أخذ الحلوى، وقبلت يد ماري لويز، بمداجاةٍ اصيلة معلناً بذلك هدنة مهينة فهمتها الراهبة، على حقيقتها، فابتسمت، راضية عن نفسها، ونظرت الى امي، تطمنها، وتأمرها، بالانسحاب. .

●

منذ تلك الساعة، صار لزاماً عليّ، أن اذهب يومياً الى «الآزيل». . . وما «الآزيل»؟ . . .

حتى قبل بضعة أيام، وبعد مرور اكثر من اربعين عاماً على تلك الاحداث، كان يخيل لي أن كلمة «آزيل»، هي كلمة اجنبية، تعني، بشكل ما، الروضة، أو المدرسة. . . ثم خطر لي أن اسأل كاتبة تعرف الفرنسية عن معنى الكلمة، فقالت لي، أنها كلمة فرنسية حقاً، تعني «المنفى» أو مايشبه ذلك!!

- الى اين؟

- الى المنفى!؟

ياعيني. . ياعيني. .

وماري لويز، جالسة، في المنفى، على كرسيها الكبير، ذي المساند العريضة، وقد وسعها تماماً، سوى مايتدلى على جانبيه من فضلة جلبابها وازارها الاسود. . . و«الآزيل» عامر الكيان، بمدرجه الخشبي، والاطفال، والصلوات، والحاجة المفاجئة الى التبّول. .

كان يرفع يده الصغيرة، وصوته، مستنجداً، بصراحة ووضوح أنه يريد أن يبول. . وكان يكرر نداءه الحزين، لحظة بعد أخرى. . . ولكن صوته، كان يضيع بين زعيق الاطفال، وهم يرددون، مقطعاً مقطعاً، بعد ماري لويز «قانون الايمان». . . وهي صلاة طويلة، وغير مفهومة، مثل الكثير من الصلوات التي يطلب من الاطفال ترديدها:

. . . إلاه من إلاه. .

. . . نُور من نور. .

إلاه الحقّ. .

. . من إلاه الحق. .

. . مولود. .

. . غير مخلوق

. . مساوٍ للأب في الجوهر. . .

. . . الذي على يده. .

. . صار كل شيء. .

. . الذي من اجلنا. .

. . نحن البشر. .

. . . نزل من السماء. . .

. . . وتجسد من روح القدس. . .

. . . .

كان الزعيق يملأ القاعة. . . وكانت ماري لويز منكبة على نسيجها، وكان الطفل يحس حاجته الانسانية البسيطة تتضاعف، ويخجل من ضعفه، ويجهد، في أن تسمعه الراهبة، وتنقذه مما هو فيه. . من الحاجة. . والخجل. . والمهانة. . ولم يكن ذلك ممكناً. . . لاسباب بسيطة، وصغيرة. . وأصغرها، أن صوت الطفل لم يكن ليملك أن يصل الى ماري لويز. . . ولقد ادرك ذلك في النهاية. . واستسلم، كما يستسلم البشر المعذبون بحاجتهم. . . وضعف اجسادهم. . . وكان عليه أن ينتظر الاكتشاف الذي سيداهمه، بعد انتهاء الصلاة. . . والعقاب الحنون الذي سيكلفه، التلذذ بمهانته امام اربعين طفلاً، لم يصدف، ان حاصرتهم الحاجة، وهم يرددون الصلاة كما حاصرته. . . .

تجلس ماري لويز على كرسيها. . .

انها لخالدة، في تلك القاعة، لايدركها، الملل ولا التعب ولا

الفنـاء . . . كانت حاضـرة ، وقـويـة ، ولا منـاص منها ، بحيث لم يخطـر لي ، أن احـاول التخلص منهـا ، بأن ادعـو عليها بالموت . فلم يكن يخطر لي ، أن ماري لويز ، يمكن في يوم ما ، ولسبب ما ، أن تموت . . .

بل تظل في مكانها ، ويظل ذلك النداء الذي لايملك سواها ، أن يصنعه ، يصدر عنها وكأنه ، صادر عن اصابعها ، وليس عن شفتيها :

- إيه ياأولاد . . .

وننتبه . . .

فبعـد كل نداء من هذا النـوع ، كانت الـراهبـة ، تستطـرد ، بحكـايـة ، أو نصيحة . . أو وعـد ، أو وعيـد . . ونصغي اليهـا ، موزعين بين القلق والترقب والجوع والخشوع والخوف . . .

ثم يأتي غالباً ، حديث العصافير . . .

ياللعذاب . .

فهـذه الـراهبـة القـديسـة ، كانت قد مُنحت سطوة على كل العصـافيـر ، فهي مُسخّرة لهـا ، وموكلة بنـا ، ليل نهار ، تراقبنا ، وتحصي علينـا اخطـاءنـا ، ومعـاصينا ، ثم تنقلها ، اذا جاء المساء الى الراهبة ، بمثابرة ولؤم عجيبين . . .

والصورة في ذهني هكـذا : القـاعة الرهيبة خالية الا من ماري لويـز ، الجـالسـة على عرشهـا الخشبي . . والعصـافير تنتظر فوق شجـرة التـوت العجيبـة ، ومـا أن يقرع ناقوس العشاء ، حتى تطير هذه العصـافير ، فتدخل القاعة ، وتحوم حول الراهبة مثرثرة بهوس انثـوي ، مقدمة تقاريرها الحيوانية الحاقدة ، وماري لويز تصغي ، وهي منكبـة على نسيجها ، وقد ارتسمت فوق شفتيها القديمتين ، امـائـر ابتسامة سرمدية لاتكاد تراها العين . . حتى تتعب العصافير من النميمـة ، وتمـل الـراهبـة ، من هذه الثـرثـرة الـرتيبـة . ويثقل جفناها ، فتغفو على كرسيها ، ويقع من يدها نسيجها الابيض . . . ويتقدم الليل . . .

لشد ما كرهت العصافير ذاك العام . . .

كنت ، حين اتـورط في ارتكـاب معصيـة ، على الـرغم مني ، اتطلع حولي ، مشفقـاً ، من أن يكـون أحد هذه الحيوانات ، ذات اللون الترابي القذر ، يتلصص علي ، بعينيه اليقظتين المراوغتين ، فيطير ، حاملاً وشايته ، سعيداً بعذابي ، والعقاب الذي سينالني بسببه . .

مرة كذب عليَّ عصفور ابن كلب ، فنقل عني الى ماري لويز ، أنني «حلفت باسم الله باطـلاً» . وهـو يدري ، وأنا أدري ، أن تلك «خطيئـة مميتـة» ، لانهـا تكسر احدى الوصايا العشر التي اسلمها سبحانه تعالى الى موسى محفورة على لوح من حجر . .

كذب العصفـور . . . فانـا لم أجسـر قط ، حتى حين تجاوزت مراهقتي ، على أن احلف باسم الله ، باطـلاً ، أو صادقـاً . . . بل كنت اقتصـد حتى في أن احلف برأس أبي . . . . لانني اعـرف أن ذلك ، خطيئة أيضاً . . .

لكن الكذبة الحاقدة ، لم تنطل - وهذا من حسن حظي - على الاخت ماري لويز . فقد ادركت منذ البداية أن العصفور ، يحاول أن يظهـر شطـارتـه ، بأن يشي بولـد عاقـل مثلي . ولهذا قالت أمام جميـع الاطفـال ، أنهـا ماصـدقت العصفـور لانها تعرفني جيداً ، وتـعـرف أنـني لايمكن قط ، أن أحلف باسم الله باطـلاً . . . ثم أضـافت بصـوت فيه نبرة القديسين . . أن العصفور ، سينال عقابه على كذبـه . . . وقـد نال المسكين عقـابه حقاً . . . ورأيت بعينيَّ هاتين ، جثتـه الهـامـدة ، قرب بابنـا ، مقلوبة على ظهرها ، بحيث ارتفع ساقاه في ضراعة وطلب المغفرة . . .

واذ احسست بالشمـاتـة لمصيـر العصفـور الكـذاب . فقد زاد خوفي من الاخت ماري لويز ، وتضاعف قلقي لرقابة عصافيرها : واستقـر في ذهني ، منـذ تلك السنـوات المبكـرة ، اعتقاد راسخ ، باننـا لايمكن أن نفـر من الـرقـابـة ، ونكون لوحدنا . . فهناك ابداً اعين تراقبنا ، حتى ونحن في اعمق حالات وحدتنا وانطوائنا . . .

ويـالـه همـاً ، يضيق به الصـدر ، أن تعيش وأنت تحس ، أن هنـالـك من يراقبـك : وأن كل ما حواليـك يصلح لان يؤدي هذه المهمـة : العصـافيـر ، والنـوافـذ ، والابواب ، والجدران والصور المعلقـة عليهـا ، والشـرفـات ، ومصـابيـح الطـريق ، والنجـوم ، والحيـوانـات ، والاشيـاء . . . وعيـون الأخـرين ، احياء كانوا أم امـواتـاً . . بل لا يكفي ذلـك كله ، فتـروح أنت ، بسبب ذلك ، أو بدونه ، تراقب نفسك . . .

●

- ايه ياأولاد . .

تقـولهـا، بعـد أن تكـون قد تعبت، وتعبنـا معهـا، من ترديد، «السلام عليك يامريم» و «الصلاة الربانية» و «قانون الايمان» . . ويســود ذلـك الصمت الـذي يأتي مع انتهـاء الضحىٰ، واقتـراب الظهيـرة، حيث تبـدو كل الاشيـاء مُتعبـة، وقـد استنفـدت نشاط الصبــاح . . وحيث تكفي اصغـر الاصوات، لاثـارة القلق، أو انبعاث الحنين . .

ففي مثل هذا الوقت، كنت ادرك، أن عمتي الكبيرة، لابد في المطبخ، وأن أمي لابد في غرفتنا عند ماكنة الخياطة، التي بعثت اليهـا بهـا، أمهـا المهـاجـرة الى المكسيك . . . وأن هناك اولاداً يلعبـون . . ويعطشـون، فيشـربـون الماء، ويجوعون، فيأكلون لقمة من هنا أو هناك . . .

ويدركني لذلك، احساس بالغبن، اذ أُراني، في هذه القاعة، مأسـوراً لصـوت الراهبة، ووجودها الطاغي: لا أملك حتى مجرد أن أصبح على ما أنـا فيـه، مكتفيـاً بهـذا الخوف المهيب، الذي يملأ روحي، بما يشبه الحب والاحترام . . .

واذا كانت العصافير بعض ماعلمتنا ماري لويز أن نخاف، فان الخـوف الاكبـر، كان في ذلـك الشيء الـذي تخفيـه في جيبهـا الكبيـر، ملفـوفاً بورقة سوداء، شيء مبهم، ورهيب، كنا نحسه، دون أن نراه، هو : «لسان الشيطان»

ياللأ لاعيب! !

فانـا حتى قدر لي أن اتعـرف على ماري لويز، ثم حتى بعد أن غادرت قاعتها العجيبة، لم يكن الشيطان ليعنيني كثيراً . . والأهم من ذلك، أنه لم يكن يثير عندي الخوف والحذر . . .

كان يبــدو لي، مخلوقـاً أقـرب للدعـابـة. بحيث لا يمكن أن يحمل محمل الجد . . فهو أقرب مايكون الى أنسان، ممن جرت العـادة على أن يوصفـوا بأنهم قليلو الادب والحيـاء . . لم يحسن أهلهم تربيتهم . . .

ثم زادت تربيتي، على هذه الصـورة مسحـة من الاغـراء، وجعلت الشيطان، دون أن تقصد الى ذلك، كائناًمحبباً . . . أجل . . . فهـو مسؤول عن كل المـعـاصي الجميلة التي قدر لي أن اجـربهـا، والمحرّض على كل الخطـايا المحببة، التي لم أجرؤ على ارتكــابهـا . . بل لقـد زاد أهلي على ذلـك، على غيـر وعي منهم، بأن قرنوا الشيطان، والشيطنة بالذكاء وسعة الحيلة . . .

- آه ياشيطان! . . .

كانت عمتي تقـول ذلـك لي، معجبة بعمل ما، اجدت اداءه. وكانت امي لاتفتأ تردد، وهي تصف، أمراً تعـلّمته، قائلة «لست أدري من اين تعلّم هذه الشيطنة» وتتسع ابتساماتها، بزهو جميل . . .

ثم عمّق الاصدقاء الصغار هذا المعنىٰ في روحي، بحيث كان واضحـاً لي، أن من الافضـل مليـون مرة أن يوصف احـدنا، بانه «شيطــان» من أن يوصف بانـه «مــلاك» . . . فليس ثمـة عنـد «المــلاك» بيننـا، ونحن نلعب، ونعبث، مانحسـده عليـه، كان مثله، ينـزوي، متـردداً، خائفـاً، حذراً، لايصـدر عنه، مايوحي بحيوية، ولاجسارة . . ولهذا، فلم يكن يصلح في اللعب، ولا المغامرات . . .

وعلى هذا كنـا جميعـاً، نتنـافس على أن، نبرع في اتخاذ دور الشيطـان لننفي عن انفسنـا تهمـة ملائكـة . . . فالمـلاك بيننا، لم يكن عليـه أي قدر من الاحتـرام، ولا المهـابـة . . سوى قدر من الاشفاق، لفرط مسكنته، يزيده بيننا ضعة واستهانة .

وآه من زمن الطفولة . .

من اعجـابي المـريـر، بذلك الولد، الذي يكبرنا سنتين ، ابن عامل المصبغة. فقد كنت أرى فيه، بجلاء صورة الشيطان . . .

لعـل أولى امـائـر شيطنته، أنه قط لم يكن مجبراً على الذهاب الى المـدرسـة . ماكان أهله يفرضون عليه ذلك، ولايحاسبونه . . ولم تكن ثمـة من اوامـر ينبغي عليـه الانصياع لها: أن يذهب الى البيت مثـلاً عنـد وقت الطعـام . . . وأن يقف بخشـوع واحتـرام، حين يمر بالطريق كاهن، أو راهبة أو معلم . . .

ابـداً . . كان ابـراهيم - وهـذا اسمـه - يقضي كل اوقـاتـه في الزقاق، مرتدياً جلبابه الوسخ، وقد شد الى وسطه حبلاً، بعد أن انقطـع حزامـه العتيق، يتجول جيث شاء، وفي عز الشتاء، حافي القدمين، حاسر الراس . . .

ولشــدمــا كان هذا كله، يبــدو لي مغـريـاً . . . أن امشي في الـزقـاق، مثله، بدون حذاء، وأن تلمس قدمـاي وحـل الطريق، وماء الامطار . . وأن يكون لي جلباب وسخ، ولكن :

- البس حذاءك . . اغسل وجهك . . لاتلعب في الطريق . .

لا . . !

واكاد ابكي من القهر، لانني لا استطيع أن أقول، أنني اريد أن اكون مثل ابراهيم . . . وكنت في ساعات قهري هذه، اتخيله هارباً من المدرسة، واقفاً مثل أمير في صدر المحلة، وقد غرس قدميه في الاوحال، وحول راسه، هالة من نور . .

. . . . .

كانت تلك صورة الشيطان، وعدتّه في مخيلتي . . حتى قدّر لماري لويز، أن تجعلني اعرف شيطاناً من نوع آخر . . أو أن اعرف منه (لسانه) حسب، وقد استقر في جيبها ملفوفاً في ورقة سوداء . . .

- ايه ياأولاد.

وتمديدها الى جيبها، كما لو أنها في سبيلها لان تخرج منها طيراً أو أرنب ثم، برؤوس اصابعها، تخرج تلك الورقة المطوية وتضعها على ركبتها، فوق جلبابها، ناصع البياض . . وتروح تقلّص وجهها، في محاولة، لتصوير الخوف والاشمئزاز، وهي تبذل محاولة - لن تتم - في أن تفتح الورقة، وتخرج ذلك الكائن من غلافه، لتضعه في فم ذاك الولد الخاطىء، الذي باع قلبه للشيطان . . .

لامنطق . . .

كانت حكاياها، قريبة من ارواحنا، لانها لاتعتمد منطقاً خارجاً عنها، بل لانها، تجبرنا، لفرط ماتمتلكه، من سطوة، على قبول منطقها الخارق وحده، مادمنا، قد قبلنا مسبقاً، بالمنطق الذي أوجد هذه القاعة الرهيبة، وماري لويز، وشجرة التوت، والعصافير، ذوات القلب الاسود . . .

●

اعطتني ماري لويز، تلك الراهبة الطيبة، أولى الالغاز في عواطفي . . . وعلمتني، في زمن مبكر، أن المحبة، هي نسيج غريب، من الخوف والعشق، والالفة، والغرابة، والقلق والأطمئنان، والخمول والترقب، والثواب والعقاب . . وأنها، هذه المحبة، تملك منطقها الخاص، وقوانينها، التي لايمكن اكتشافها، الا بالحدس . . . ولم أدر متى ادركت أنني، احب ماري لويز، حتى لقد خطر لي أن استبدلها بامي . . . فقد كنت بحاجة الى ام مثلها . . أو لعلي كنت بحاجة اليها، هي بالذات . . ربما لانها كانت تناقض امي التي ولدتني في كل خواصها، وسجاياها . . . .

أنا لست مؤهلاً لأن أنسى، تلك اللحظات المفاجئة، التي كانت فيها الراهبة، تستدعيني اليها، وتأخذني بين طيات جلبابها، وتعطيني رائحة ذاك الحنان الفذ، الذي يصدر عن كيانها، بحيث آلمني نعاسي . . ونومي الابدي . . . كانت تغفل ذلك، فجأة، ومن دون أي مبرر، يمكن لضميري الصغير أن يفهمه . . بحيث أتعود، على شرط ما، يمكن أن يقدم لي هذا الامتياز . . .

لقد جربت كل الشروط : أن اكون عاقلاً . . أو أن اصلي قبل النوم . . أو ان اعطي «يوميتي» للفقير الاعمى قرب باب البيت . . أو أن اصوم عن اللحم يومي الاربعاء والجمعة . . . أو . . .

جربت ذلك كله . . . ولم انجح . . حتى اقتنعت أن «ثوابها» العذب هذا انما يأتي يوم أهمل كل هذه الشروط . . . فرحت ارتكب، من أجلها المعاصي . . ولا فائدة . . . كل ما أعقبه ذلك، أن العصافير، راحت، تتلذذ، بتقديم المزيد من التقارير عني . . وماري لويز تغضّ الطرف . .

ثوابها وعقابها . . . !

الله لذاك العقاب الاكبر . . حين كانت ماري لويز، تنساني تماماً، فيخيل لي أنني فقدت جدارتي ؛ وأروح أعاني بصمت، وأنا اترقب تلك اللحظة، التي لابد أن تأتي، في وقت اكون فيه، قد ذهلت عن حاجتي، ونسيتها . . فتستدعيني ماري لويز اليها، فجأة، لغير ما سبب، وتعطيني حبها، وهداياها . . .

ومثل أي محب، كان لابد أن تفتضح محبتي لماري لويز، بين أهلي، يتندّرون بها تارة، ويبتزونني بها أخرى، وانتقل الأمر الى اولاد المحلة، فصاروا يشتمون ماري لويز، حين يضيقون بي، كيداً وشماتة . . .

ولقد كنت استجيب لكل ذلك، تماماً، كما يستجيب المحبون، فاخجل أو أخضع للابتزاز، أو أنفجر غضباً . . . بل لقد كنت احياناً، انكر محبتي، أو اتظاهر بعكسها، بل لقد بلغ بي ارتباكي مرة، أنني في غمرة من انفعالي شتمت ماري لويز، على ملأ من أهلي جميعاً . . ثم انخرطت في البكاء . . .

كان بكائي في الوهلة الاولى، ناجماً عن الضغط الذي عانيته، والـذي قادني على غيـر وعي مني لأمـر لم أكن اجرؤ على التفكير به . . ثم فجأة، وبينمـا أنـا ابكي، امتلأت رعباً، فقد، ايقنت أن خبر هذا الذي ارتكبته لابد سيبلغ الراهبة . . .

كيف يعقـل الا يبلغهـا، وثمـة اولئك العصافير، وقد انبثوا في كل مكان، وبيني وبينهم، ثأر وشماتة، من يوم حل العقاب بذاك العصفـور، الـذي وشى بي ظلماً وبهتاناً؟ بل ان بيني وبين هؤلاء المخلوقـات الحـاقـدة، حسـداً متبادلاً، لايخفف من وطأته، أنه صامت وغيـر معلن، فهم ينفسـون عليَّ، أن احب ماري لويز كل هذا الـحب، وأن تحبني، هي أيضـاً، كل هذا الحب . . . وأنـا امتلىء لهم حسـداً، أن يكونوا قريبين منها، وقريبة منهم، تعتمد عليهم، وتصدق كلامهم . . بل لقد كان اكثر مايثير حسدي لهم، أنهم، دون الجميع، يرون ماري لويز، في وقت لايمكن لنا فيه، أن نراها . . في تلك الخلوة المعتمة، عندما يبدأ المساء بالسقوط على المدينة، وتقدم العصافير تقاريرها الرهيبة . . .

كنت افكـر في هذا كله، وازداد بكـاءً، يملأني شعـور قاس بالاثم، وبـالخـوف، من نتيجة كنت اراها بوضوح، داخل جفنيّ المحمـرّين والمبللين بالـدمـوع : حين سأحتـل مكاني في القاعة وأرى الى ماري لويـز. جالسـة فوق كرسيهـا، ويدق قلبي هلعاً، في ذاك الصمت، وأنا انتظر اللحظة الفاجعة التي ستناديني فيها، وتعلن أمام الجميع فضيحتي . .

واذ كنت، ازداد، لحظـة بعـد أخـرى، قنـاعة، بانني سأواجه الجـزاء الـرهيب الـذي لامناص منه، فقد راح احساسي المبهم، بالظلم يتـورم في صدري . . . احسـاس لايمكن ايضـاحـه، ولا التعبيـر عنـه : بأنني غيـر مسؤول عن اثمي . . . بل لقد دفعت اليه دفعاً، فصدر هذا الذي صدر عني، بغير ارادتي . .

كنت يائسـاً في دمـوعي الى حد بعيـد. وفي غمـرة من هذا اليأس، ماكنت املك غيـر خلاص واحـد، هو في أن اتخذ قراري الـصـغيـر، بالـهـرب . . . «لن اذهب غداً الى الآزيـل . . لن اذهب . . » فاحتمـال الحـرمـان من ماري لويـز، كان أ هـون من مواجهة لومها، أو غضبها . . . بل حتى عقابها . . .

لم يفهم أهلي ماأعانيه . . . بل طابت لهم زلتي، فجعلوا منها دعابة ؛ وراحوا يلاحقونني من غير رحمة :

قالت امي :

- تشتم ماري لويز؟ اماتخاف الله؟ عيب ابني . . عيب ! !

قالت الخادمة القروية ؛ وهي تضحك :

- لماذا؟ . لماذا؟ اهذا جزاء ما اعطته لك من هدايا؟

وقالت اختي، وكأنها تغني :

- ياعيني . . ياعيني . . وغداً اذهب لماري لويز . . وأقول لها . . .

صرخت مفزعاً :

- لا . . لا . . .

واذ كانت صرختي مليئـة بالـرعب . . فقـد اثـارت الحنق عنـد عمتي السمينة، فسمعتها تنتهر اختي، . . . . ثم تأتي فتأخذني اليها . . .

- لاتبـك ياولـد . . . ملعـون أبـو ماري لويـز . . اشتمهـا ولاتخف . . ليست هي العـذراء القـديسة . . . قبل سنوات كانت تجلس في بيت اهلها امام الطست وتغسل الملابس ! !

آه لعمتي القاسية، كيف كسرت وعاء خيالي . . .

آه لهـا . . كيف كانت تحـاول، ببسـاطـة، أن تسلب قدّيستي هالتهـا، وازارهـا، وسحـرهـا الامـومي الطـاغي . . حتى اسمهـا الجميل، الذي كنت أحبه اخذته منها :

قالت لي أن ماري لويـز، كان اسمهـا «وردة» قبـل أن تصبح راهبة . . وأنها كانت تغسل الملابس لاهل المحلة . . وأنها حين تقـدم بهـا العمـر، ولم يطلبهـا أحد للزواج، صارت راهبة ! . واذ حاولت امي أن تعترضها، فقد استشاطت غضباً . . . وصاحت بها :

- اسكتي أنت . . لقـد قتـل الـولد نفسه بكاء لانه شتم وردة بنت الاحدب . . . ملعون أبوها وأبوأبيها . . . .

وهمست لي مسترضية :

- كف عن البكاء . . وتعال معي، فاعطيك «الملبّس» . . .

●

أكلت الملبّس وأنـا مأزال ابكي. . كان بكـائي هذه المـرة لخيبتي. . ولانني لم استطـع أن أقـول كلمـة دفـاع، عن ماري لويز. . عن وردة بنت الاحدب. . وفي الليل عاقبني الله، باحلام مريعة. . ولعلي كنت اهذي، وانا ادافع عن نفسي العصافير التي كنت اراهـا تنقـر اصابعي. . ولعلي كنت خائفاً، حين رأيت في

حلمي، ماري لويـز، وقـد اتخـذت صورة حبيبـة، فهي تسير في الكنيسـة حافية القدمين، محلوقة الشعر. . . ثم خيل لي أنها تنام معي في فراشي، وأنني اشم فيهـا رائحـة امي. . واسمع صوتها،

وهـي تربت على كتفي «لاتخف. . ياحبيبي. . أنـا الى جانبـك ياولدي. . .»، وعند ذاك فتحت عيني، ورأيت امي الى جانبي. .

وهي تنشف العرق الذي كان يبلل صدري ووجهي وجبيني. . . لم اذهب في اليوم التالي الى المدرسة. .

لقـد افقت مصابـاً بالحمى. . . ولم انقطـع عن الهـذيـان. . وكنت لاأنفك أُردد تلك المحفوظة التي علمتني اياها ماري لويز لاقرأها ليلة راس السنة امام عمي. . . .

ها أنـا ولـد صغيـر. . . ولكن أهلي يريـدون أن يحبسوني في القفص. . . اخـذوني الى المـدرسـة. . . وارادوا أن يعلمـوني القـراءة والـديانة والحساب. . . عشرة بعشرتين. . . وبقدر ذلك مرتين. . الى خمسـة وثـلاثـة واثنين. . يسـاوي مئـه. . يسـاوي مئه. . . يساوي مئه. . .»

واسمع أصوات الاعجاب والتصفيق. . .

الخضـــراء

مصباح بوجبيل

الجميـع يعـرفهـا في القـريـة وهم يذكـرونهـا كثيـرا ولا ينفض سامرهم حتى يتحدثوا بشأنها طويلا دون ان يتفقوا على راى حولها ولـو ان الجميـع يحيطها باحترام كبير مشوب بالدهشة . كانت شيئا غريبـا في دنياهم الضيقة وكان العام جدبا والسماء عاقراً فازدهرت الفنـون في القـريـة وكبرت حلقات الشاي . . وذات سمر قرروا ان يعزفوا عنها كل شيء وعينوا لذلك العمدة وامام الجامع وبعضا من التقاة . سألوا عجائز القرية ثم المسنين من رجالها والوافدين عليها من بعيـد حتى جمعـوا عنهـا بعض الاخبـار .

قال احدهم •

هي أمرأة تبدو في العقد الثالث من عمرها ولو انها اكبر من ذلك بكثير، فاتنـة تحمـل شامـة خضـراء على كتفهـا الايمن ثم قال كلامـا ما اجتهـد ان يكـون مقنعا . اعلنت العيون انها لم تفهم . . بدأ الامر صعبا حتى اردف آخر قائلا : قيل أنها تدعى الخضراء، هكذا كانوا يسمونها، كانت تصر على ان تكتسي وشاحا أخضر تتخلى عنه في سنوات الجدب . . تزوجت في شبابها خليطا من الرجال ثم كفت عن ذلك فجأت وسكنت الى بحار من الساحل انجبت منه ولدا ثم تركتـه يجـوب البـلاد طولا وعـرضـا وجف ضرعهـا . . .

قال شيخ مسن •

«هـذه المـرأة تستـحق التكـريم فقـد جعلتنـا نجتمع لعمل واحـد .

وقـال العمـدة وسـط تهليـل الحـاضرين •

«سنخصص يوما لذلـك . وسـرى الحـديث في القـرية ان الخضراء طلبت وشاحا جديدا لتظهر به يوم الاحتفال ومازال أهل القرية يبحثون في كيفية توفيره ومازال الجميع يذكرونها في سمرهم .

قال صبي •

الا تملون الحـديث عن هذه المـرأة؟ يجيبه العمدة : وهل يمنع احدنا ترديد نفسه يا بني؟ . . » كانت فاتنة وهناك الله في جمالها وأشياء اخرى يحسون بها كالالم المستديم كان يمكن ان امرأة وان تكون عاشقة لكنهـا بدت شيئـا غيـر ممكن في دنياهم الضيقة وظلت في مخيلة اهل القرية يتحدثون بشأنها في سمرهم ويحيطونها باحترام كبير . .

كانت نبتـة بريـة في لون الـدهشـة ما فتئت تورق حتى احتوت القـريـة خضـرة تبشـر بربيع على الابـواب . وذات ليـل تولهت الخضـراء فجـاهـرت وظهـرت عارية الا من وشاحها . . لن اصف القامة ولا لون العينين فهي ما خط في سبيل رجال تيمموا بالصبر. «قـالت الم تركيف نضـوت عنـك البـداوة وأفـردت لك عشقي وانحزت لديارك فكانت منتجعا لي . . ؟ قال : بلى يا سيدتي لكني احبـك . قالت : الم تكن رجـلا وكنت اعشقـك وانتظر ان تيسر لي من كنـوز الارض وشـاحا يستر عريي ولكنك تتلهى بعشق لا يأتيك من امامك ولا من خلفك وهذا بردك المغبر يشهد عليك ثم سكتت وكـان الرجل يشتهي لكنه لا يفعل شيئا . وانصرفت الخضراء فرحاً يجوب الشوارع ولم تعد أنثى بعد الذي كان . . .

وقال احدهم للحب دواعيه لكننا لا نصبر . . .

رسائل ومتابعات ثقافية

- متابعات في الثقافة : مع محمد عابد الجابري ـ شاكر حسن آل سعيد ـ عبد الرحمن الربيعي
- المعطف : دفء انساني ومنحى نقدي ـ مسرح
- التأليف الموسيقي في العراق ـ محاضرة
- معرض الصور الشخصية في الفن العراقي المعاصر
- القصة البوليسية : كتب
- الأدب الفلسطيني في القرن العشرين ـ ندوة
- رسائل ثقافية من : القاهرة ـ المغرب ـ تونس ـ الإمارات ـ برلين ـ موسكو ـ باريس
- وفاة أشهر شاعر بريطاني
- الناقد الأدبي وليم إمبسن
- نموذج للتذويب.. مثال على المصادرة : رأي

متابعات في الثقافة

حاتم الصكر

1 محمد عابد الجابري : نقد العقل بعد نقد الخطاب

إلى جانب الطيب تيزيني وعبدالكبير الخطيبي وعبدالله العروي، يقف الدكتور محمد عابد الجابري، كواحد من المفكرين المغاربة المعنيين بالجدل الثقافي وتحليل الفكر العربي وصلته بالتراث والمعاصرة . .

وقد كان كتابه (الخطاب العربي المعاصر) محاولةً لتحليل بنية العقل العربي من خلال ماأنتجه هذا العقل عبر قرن من الزمن واستعراض أبرز التيارات الفكرية الفاعلة منذ عصر النهضة .



إلا أن النقد الذي وجّه لكتاب الجابري هو إغفاله للبديل الفكري وقد سئل مؤخراً عن هذا الموضوع فأجاب: بأن (البديل) شيء يُصنع عبر صيرورة الفكر صيرورة تاريخية، عبر عمل في الكتابة والثقافة فأنا لايمكن أن أدعي بأنني أعطي البديل حين أقوم بنقد الفكر العربي وأبين عيوبه، تماماً كناقد الشعر الذي لايطلب منه أحد ان يعطي قصيدة شعرية بديلاً عن قصيدة يقوم بنقدها .

ويضيف الدكتور الجابري أنه يعد جزأين آخرين في الباب نفسه، أحدهما يطبع الان والثاني قيد الاعداد، وفيهما سيقوم بتحليل بنية الفكر العربي وكيفية نشأة العقلانية العربية . . أما كتابه (الخطاب العربي المعاصر) فيصفه بأنه قراءة تشخيصية، تشخص العيوب ليس في الفكر ولا في الايديولوجيا بل في الخطاب والموضوع الذي نتعامل معه، وقد أشعرت القارىء العربي بأن العقل المنتج لهذا الخطاب غير حر، وغير قادر على الابداع مما يوصل إلى نتيجة أساسية هي ضرورة فحص هذا العقل ونقده والكشف عن مدى أتساقه وهل هو معبّر عن موضوعه . . وهل هو مستقل أم محكوم؟

إن محاولة الدكتور الجابري (فكرية) في المقام الأول، إلا أنها تتوسل بحجج وقرائن (ثقافية) كالصلة بالتراث والاتصال بالغرب، ففي هاتين القضيتين يرى الجابري أن من الضروري للعقل العربي قبل الاتجاه الى الماضي او الاتصال بالغرب، أن نسترجع مايسميه (استقلال الذات) وإعادة (بناء الشخصية) بالشكل الذي يجعلنا نتمكن من التعامل مع التراث والفكر المعاصر، ونحن كائنات مستقلة نمتلك موضوعاً . .

كيف السبيل الى ذلك؟

ويقول الجابري : اننا لكي نتوصل الى ذلك يجب أن نبدأ من البداية وهي نقد العقل الذي ستتحرر به الذات العربية، ويساهم في إعادة بناء هذه الذات، وبالتالي، في انتاج خطاب جديد بمطابقة واقعنا وتلبية حاجاتنا . .

بكلمة أخرى فإن اعادة بناء الذات تتم عبر عملية نقد وتحليل بهدف التعرف على مكونات عقلنا العربي وعوائق تقدمه .

إن الشاغل الذي انصرف اليه جهد الجابري وزملائه جدير بالمناقشة والتأمل رغم الثغرات الكثيرة في (خطاب) الجابري ذاته، كغياب البديل التي أشرنا إليها، والعزل الواضح بين الفكر والواقع أو فصل (العقل) عن المستويات الأخرى كالمجتمع والسياسة والثقافة . تبقى فضيلة الجابري الأولى ـ رغم ذلك النقد ـ انه ينبه ومن مواقع معاصرة إلى أن أي شعب من الشعوب لايمكنه أن يستعين في ذاكرته ولا أن يجدد فكره إلا من خلال تراثه .

فالعربي ـ يقول الجابري ـ لايمكن أن يجدد عقله في التراث الفرنسي مثلاً أو الانجليزي إلا اذا انسلخ عن كل ثقافته العربية . . أما نحن العرب كأمة نريد أن يصبح لنا كيان مستقل وأن نحتل مكاناً في العالم بمستوانا فكرياً ومادياً فيجب ان نبدأ في داخلنا . . لتتحقق لنا المواكبة للثقافة المعاصرة ذات الاصالة التي هي انتظام في التراث .

2 القاص عبدالرحمن الربيعي: 84 عام النشر!

بعد رواية مهمة كـ (خطوط الطول . . خطوط العرض) كنا نتساءل عما يشغل بال القاص والروائي العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي، لكن (غزارة) الاصدارات بعد تلك الرواية جعلتنا نتساءل إن كان الربيعي قد أعد ليكون عام 1984 عام النشر بالنسبة له؟

يبدو أن ذلك ماحصل بالفعل، فحتى الان، وعام 84 ماتزال منه بقية، أصدر الربيعي أحد عشر كتاباً حوله أوله! منها كتابان في الشعر ومثلهما في النقد الادبي، وثلاثة جمع فيها ما قبل بحقه قاصاً وروائياً، وأحد هذه الثلاثة عبارة عن 38 حواراً أجريت مع الربيعي في أوقات مختلفة

ثمة ثلاث مجاميع قصصية، احداها مختارات مما نشر، وهناك كتابان يدرسان الربيعي أحدهما لأفنان القاسم والآخر رسالة ماجستير كتبها محمد ياسين.

إن هذا الكم الوافر يدعو للتأمل حقاً، سواء بمجرياته أو مدلوله، فهو عملياً



يشتت جهود كاتب له دور في إرساء قصة عربية متميزة ورواية حديثة ذات قيمة، ويبعثر طاقته في متابعة ماكتب حوله أو اتصل بتجربته . .

كما ان ذلك يحدد تجربة الربيعي ويؤطرها، ويوحي للقارىء بأن الربيعي قد قال كل ماعنده وآن له أن يراجع أوراقه ويحصر ماقيل فيه، وذلك أمر مبكر جداً . . إذ نعتقد ـ ويشاركنا كثيرون في اعتقادنا ـ أن الربيعي مايزال أن يشق طريقه، ولديه فرص اكبر مما أتيحت له : إن عمراً أو فناً أو تجربة .

كما ان هذا التوزع بين الشعر والنقد والقصة والرواية، يحصل على حساب مستقبل الربيعي قاصاً، بالتأكيد . . . رغم تواضعه في اعتبار أن مايكتبه من مقالات في القصة والرواية، ليس نقداً، بل انه يسميه كذلك، لأميزه عن نتاجي القصصي والروائي الذي لم أنشر في كتب إلاه ـ كما يقول في مقدمة (أصوات وخطوات) لكنه يعود في المقدمة نفسها إلى اعتبار مايكتبه ـ رغم اعترافه أنه متذوق فقط ـ يسد (الفراغ النقدي) وهنا يمكن ان يُنظر الى كتب الربيعي النقدية (أصوات وخطوات) و (الفرس الآخر) إضافة الى كتابه الأول (الشاطيء الجديد ط 2 ـ 1983) على أنها محاولات قائمة على منهج وهدف ولذا يمكن ملاحظة مافيها من عجالة وابتسار وثغرات ففي (أصوات وخطوات) مثلاً معالجات لاعمال قديمة (الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحائك لغسان كنفاني) وفيها استباق لأعمال لم تصدر، بل ان احدها لم تفرغ كاتبته حتى من تسميته (فاطمة تركي الحائرة بين الخنوع والتمرد) ولست ادري ان كان هذان المثالان يصدق عليهما ادعاء الربيعي بسد الفراغ بينما تجاوز عشرات الأعمال المهمة الصادرة في الفترة نفسها؟!

• • •

قصيدة النثر او الشعر المنثور وغير ذلك من المسميات، يمكن أن ندرج تحتها كتاب الربيعي (للحب والمستحيل ـ تداعيات قلب) وكتابه الثاني (شهريار يبحر) .

والربيعي يحاول منذ الستينات كتابة مايتصور أنه (قصيدة نثر) رغم افتقار محاولاته لايقاع قصيدة النثر وقوانينها الداخلية التي تقوم بديلاً للوزن الملغى والقافية الغائبة .

إن (التداعيات) مثلاً ليست اكثر من مناجيات عاطفية تلخص حالة حب مؤرخة بالأيام والسنين والاحداث، وكان بإمكان الربيعي أن يجعل من تلك الحالة مادة رواية جيدة ـ ولعله قد فعل ذلك ـ أما تحويل تلك المناجيات إلى شعر، واعتبار الربيعي بهذا شاعراً، فلا أدري مدى ماسيحققه الكاتب لنفسه من وراء ذلك . . .

• • •

يبدو (الربيعي) واثقاً من نفسه وراضياً عما حققه من انجاز طيب على صعيد الرواية والقصة، لكنه يفاجئنا بثلاثة كتب تجمع أغلب ماقيل فيه ـ وكلها الى جانبه بالمصادفة! ـ فهناك (مدخل لتجربة عبدالرحمن مجيد الربيعي في 38 حواراً) تمتد زمنياً من عام 1969 حتى عام 1983 مشفوعة بملحق ـ ببلوغرافيا أحاديث الربيعي الأخرى وعددها 85 حديثاً في الصحافة . والملاحظ أن أغلبها يكرر الحديث عن نشأة الربيعي وأثر ذلك في أعماله، وعن دراسته وأثر الرسم والشعر في تجربته وكذلك حول السياسة والتجريب وغير ذلك . .

ولعل كتابيه عبدالرحمن مجيد الربيعي روائياً و (عبدالرحمن مجيد الربيعي في قصصه القصيرة) ـ وهما من حصاد عام 84 أيضاً ـ أكثر فائدة من الحوارات، لأن الجانب الدراسي فيهما بارز ولايطغى الجانب الاعلامي الا فيما ندر . . .

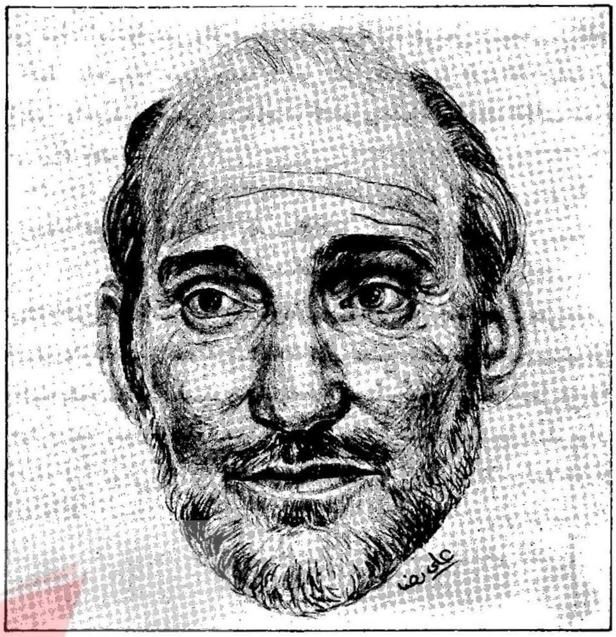
هناك ايضاً كتاب الدكتور أفنان القاسم عبدالرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة وهو كما يبدو لي مصنوع بدقة، ومستل من رسالة كبيرة قدمها المؤلف لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع أعم أشرف عليه أندريه ميكيل، يتناول البطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، من خلال تطبيقات على أعمال قصاصين عرب كثيرين من بينهم الربيعي الذي ارتأى ان يكون عنوان الجزء الأول بأسمه بينما تتناول مائة وسبعون صفحة من صفحاته اعمالاً لقصاصين أخرين من اقطار عربية شتى، كما يعلن الكتاب عن أن الجزء الثاني سيتناول تسعة قصاصين من بينهم الربيعي أيضاً .

أياً ماكان الأمر فإن دراسة أفنان القاسم بذاتها أفضل المداخل لتجربة الربيعي ولعلها توفر عليه جهد الكتب الأخرى التي شهدها هذا العام ففنان القاسم يدخل الى البطل السلبي لدى الربيعي بمداخل ادبية وفلسفية مفسراً وجوديته، متابعاً جذورها النفسية والاجتماعية والسياسية بأطلاع واسع وبصيرة ثاقبة . .

ألا تلاحظون معي أن حديثنا عن كتب الربيعي لم ينته الا بالحديث عنه روائياً . . ؟ وهذا هو قدر الربيعي الذي يجب أن يتفرغ له وينتبه إليه ولاينشغل عنه بسواه . .

3 شاكر حسن آل سعيد :

من الحرف إلى البناء اللغوي



في احدى مقالاته النظرية الأخيرة، قال الفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد (لقد مضى دوري التثقيفي المباشر كمربّ، لكي أنصرف إلى التأليف الفني، أما دوري الان وبصورة غير مباشرة، فأنا لا أستطيع إنجازه بالنسبة لي فقط كرسام، وفيما أكتبه من تنظير ونقد فني). إنّ مسيرة الفنان شاكر حسن آل سعيد (السماوة 1925 ـ) لمسيرة حافلة حقاً على مستوى الدراسة والعمل الفني والتأليف النظري.

فهو متميز بأبحاثه ومقالاته التي تمثل ضرباً من المراقبة الداخلية التي يقوم بها الفنان لنفسه، راصداً، بوعي، مراحل تطوره، مراجعاً لخط سيره الابداعي..

درس شاكر حسن العلوم الاجتماعية في كلية الآداب ثم الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد تلتها أربع سنوات في باريس درس خلالها فن الرسم وتاريخ الفن... وقام بتدريس أجيال عديدة من طلبة الفن، كما ساهم ـ ومايزال ـ في أنشطة تشكيلية عديدة داخل القطر وخارجه.

أما على صعيد التجمعات الفنية، فقد كان شاكر حسن من مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث 1951، ومؤسس جماعة (البعد الواحد) 1971 التي أوضح منهجها الفني في كتابه البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف. وفيه أكد أن الكشف عن أهمية الحرف (كبعد) وليس (كموضوع) يصبح بيت القصيد في العمل الفني، ذلك لأن (القوام الحقيقي للحرف هو الحركة والاتجاه)..

ولعل أفضل تلخيص لنظرية البعد الواحد هي ماجاء في مقدمة الكتاب المذكور وهو مانصه يقصد بالبعد الواحد كفكرة اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول الى معنى الخط كقيمة شكلية صرف.

وقد كان شاكر حسن طيلة السنوات ينشر كل ما من شأنه تدعيم نظريته حول جمالية الحرف العربي وادخاله في اللوحة عاملاً اساسياً في التعبير فضلاً عن قيمته الجمالية وقوة الكتلة التي يهبها الجدار بأعتباره (المكان) الذي يُخط عليه الحرف جماهيرياً، فأدخل الى نظريته بعض جوانب التعبير الجمالية الشعبية التي تستلهم يوميات الانسان وحياته..

لقد امتزج كل ذلك بالنزعة التأملية لدى شاكر حسن، وهي من أقوى العوامل المؤثرة في اتجاهه الفني الحديث. وكلما أوغل في تأملاته ـ وهي عنوان آخر معارضه، ازدادت لوحاته عمقاً، وامتلأت سطوحه بالخطوط التي تريد بحنين غامض وغريب ان تعكس إشراقات روحه وفيض داخله. ومؤخراً أعلن شاكر حسن رغبته في الانصراف الى التنظير والنقد الفني. وقد جاء مقاله المهم (تأملات في البناء اللغوي التشكيلي ـ آفاق الجمهورية ـ 84/7/6) ليؤكد بأن تقييم الأعمال الفنية يجب أن لا يتم بالنظر إلى اسلوب الفنان وقيمة عمله بل بما يتطابق به هذا الابداع مع مايكمن وراءه من (فكر) تنظيري، كما يصرح ان اعماله الاخيرة تنطوي على (موضوعية) جديدة فحواها محاولة التعبير عن البناء اللغوي في العمل الفني..

الى اين وصلت رحلة شاكر حسن التأملية واسلوبه الحروفي؟ يقول الفنان شاكر حسن: المسألة الآن ليست مسألة اقتباس الحرف أو الكلمة وتحمليها (مهمة) التوفيق مابين العالمين: الحسي ـ البصري اي عالم اللوحة التشكيلية وبين العالم اللغوي ـ الذهني اي عالم القراءة لما هومدون من حروف بل هو محاولة لبناء العالم الفني نفسه كما لو أنه نص لغوي قابل للقراءة.

هنا يغور شاكر حسن في أعماق اللوحة، يحلل مفرداتها ويحيلها الى أسس لبناء عالم كامل وكأنها مفردات نص لغوي مقروء.

ولاسبيل الى مثل هذه القراءة التي تربط عالم اللوحة بعالم القراءة الا بالتأمل.. وهو موجود كما يرى شاكر حسن داخل كل انسان. فما بين تلافيف ذهن بشري ومتاهات مدينته جسر هائل من الوشائج لايدركها الا المتأمل كما يرى أن من الضروري الآن اعادة تكوين العالم الوثائقي من خلال المفهوم الاشاري ـ الأبجدي). من الحرف الى اللغة، من خلال التأمل، تلك هي خلاصة رحلة شاكر حسن الذي يدعو الى نزعة لغوية في الفن التشكيلي، أكثر أثراً من مجرد تزيين اللوحة بحرف أو تضمين الخط داخل العمل...

والفنان يؤصل لدعوته هذه ويرى ان الفنان العراقي في العصر الذي سبق السومريين كان يتعامل مع اللغة بناء لاهدماً..

وملخص مايذهب اليه الفنان تعبر عنه الأسطر التالية من مقاله المهم المشار اليه إن مااقترحه من خلال التجارب الجديدة التي أطرحها هو أن تكون الابجديات الأولى لهذا الكيان ابجديات خليقية وذات هوية تقنية بالأساس. إنها على غرار نظريتي في الفن الحيوي التي أعلنتها في الخمسينات [الرسم من مادة الاسلوب 1953] والتي تتخذ من الانسان والنبات والجماد مادة للعمل الفني خلال الموضوع).

ان المدهش في حالة الفنان شاكر حسن (يُراجع) بذاكرة حيّة ونشطة، مسيرة جيله ومسيرته هو شخصياً، ويراجع مصادره المعرفية منتقداً فيعرض علينا بذوره المعرفية الاولى وصولاً الى الفكر التأملي الذي قاده الى النظرة

الشهودية للعالم واتخاذ العمل الفني وسيلة توصيف حيادية . ان الانجاز الكبير الآخر للفنان شاكر حسن يكمن اضافة الى مراجعاته النظرية ، في جهده التوثيقي الرائع من خلال كتابه فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق الذي ظهر الجزء الاول منه أواخر العام الماضي وتناول فيه المناخ الثقافي والاجتماعي للفترات التأسيسية في الفن العراقي وظهور الجماعات الأولى ويؤمل أن يظهر الجزء الثاني الذي تناول فيه ظهور الوعي الفني الجديد في فترة الستينات ، وتطور أساليب الفنانين الأوائل . وكتابه هذا ، يمثل ثمرة تفرغ منحته إياه وزارة الثقافة والاعلام لانجاز هذا المشروع التاريخي الضخم .

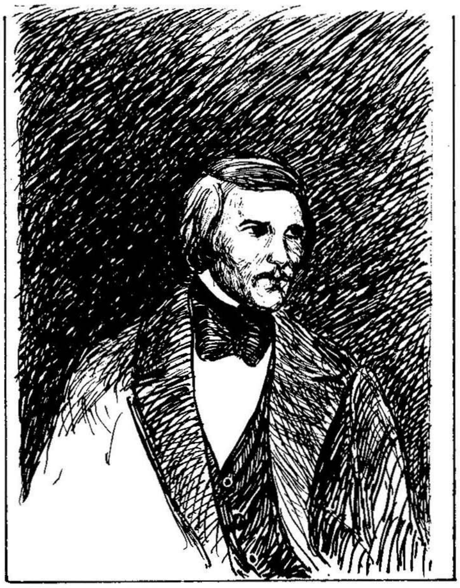
4 غوغول . . عربياً

في غمرة الاحتفال هذا العام بمرور مائة وخمسة وسبعين عاماً على ميلاد (غوغول) الذي صار معروفاً أن القصة الروسية خرجت من (معطفه) نفاجأ بأن غوغول زار خلال حياته عدداً من الأقطار العربية وكتب عن العرب وتاريخهم بعض الانطباعات . نشرها في مجموعته (أرابسكي) .

من قبل ، كان حديث ميخائيل نعيمه في مذكراته (سبعون) ، يجعلنا نتساءل عن تأثير غوغول في الاساليب القصصية المبكرة في العصر الحديث لدى كتابنا العرب ، فحماس نعيمه في الحديث عن غوغول يعطينا الحق في ذلك . خلال اقامته في مدرسة (السمنار الروحي) بمدينة بولتافا الروسية من عام 1905 حتى عام 1911 استطاع نعيمة ان يكتب بالروسية ولايكتفي بالقراءة فيها . ومن ضمن ماكتبه قصيدة في تحية اليوبيل المئوي لميلاد غوغول الذي كان من أبناء بولتافا التي يدرس فيها نعيمة .

يقول نعيمة في (سبعون : حكاية عمر) [اني لاتخشع أمام هذا العبقري وقلمي أعجز من أن يفيه حقه] وفي حكاية اخرى يدين نعيمة بالفضل لتولستوي وغوغول في تجليات اسلوبه ونضجه الكتابي لاسيما الاخير الذي يضحك عبر الدموع من بعد ، نقرأ ان غوغول ، ذا النزعة الفلاحية الأوكرانية ، الساخر المرير ، كان قد زار عام 1848 القدس وبيت لحم ماراً بصيدا وبيروت ، وقد كتب الى احد اصدقائه الشعراء يصف تلك الرحلة متغنياً بجمال طبيعة فلسطين كما ان (غوغول) وهو عالم تاريخ وأستاذ جامعي اضافة الى كونه كاتباً ، كان قد كرس احدى محاضراته للحديث عن حكم المأمون ودوره في نشر العلم والترجمة بالذات متخذاً من نزعة المأمون العلمية مثالاً على صحة آرائه - أي آراء غوغول - حول تطور الشعب من خلال نزعته أو طبيعته القومية ذاتها . وان الثقافة المكتسبة يجب أن تساعد على التطور الذاتي . ان المهتمين بالادب المقارن من كتابنا مدعوون لتوضيح الصلة بين قصة مطلع القرن العربية وماتلاها ، وبين لمحات غوغول الساخرة بمرارة ، سواء في (المعطف) الذي جسد انسحاق الانسان في مظالم الوظيفة والمجتمع أم في (المفتش) و (الارواح الميتة) وسواهما . . . .

ان من السهل علينا مثلاً أن نرى كما لاحظ كتاب كثيرون - الصلة بين اسلوب



غوغول وبعض قصص نعيمة في (كان ياما كان) فضلا عن أن ترجمة خليل بيدس لقصة (تاراس بولبا) نشرت في وقت مبكر في بيروت عام 1900 وهو ذاته الصحفي الفلسطيني الذي ترجم ابنة الآمر لبوشكين في العام نفسه . ان دقة اهتمامات غوغول بالشخصية ، واختياره لاناس صغار الشأن ، منسحقين ومظلومين كان يوافق تماماً ، هوى النفوس العربية في مطلع هذا القرن وهي تئن من الاضطهاد والتمزق والاستغلال . . فلا غرابة ان تجد في أدبه ضالتها وأن ترتاح لما يرسمه قلمه من سخريات مؤلمة تفضح ذلك الألم والاضطهاد والانسحاق من خلال أبطاله هو . وواقعهم الذي انهمك غوغول في فضح زيفه وبؤسه .

مسرح

«المعطف» دفء انساني ومنحى نقدي

«المعطف» قصة غوغول التي اثنى عليها ديستويفسكي ثناء عطراً حين وصف اثرها على كتاب / روسيا بقوله «نحن جميعاً خرجنا من معطف غوغول» قد استهوت الكثير من فناني البانتوميم ووجدوا فيها سحراً خاصاً ، غير انهم لم يتقيدوا باحداثها كما حصل مع مارسو وتوما شيفسكي وغيرهما . فلا غرو أن نجد الفنان الشاب شفيق المهدي واقعاً تحت تأثيرها . فان يشماتشكين بطل «معطف» غوغول انسان اعتيادي وفقير يحلم بالحصول على معطف جديد يشعره بالتفوق وعلو الشأن في السلم الاجتماعي كما يحقق له انسانيته . ومن وجهة نظر الناقد السوفيتي خرابتشينكو ان مأساة البطل تكمن في فقدانه لحقه في الحياة الانسانية ، فالمجتمع يحطم ذاته . وغوغول - كما يرى الناقد

- «يجبرنا على ان نتحسس وبعمق انسحاق البطل ومذلته حتى عندما لايجري الحديث عن علاقات بشماتشكين بالظروف الاجتماعية المحيطة به» (راجع : «غوغول» تأليف د. محمد يونس ص 49 - 50 ، سلسلة اعلام الفكر العالمي) . وقد عمد الفنان العراقي شفيق الى الاستفادة من هذه الفكرة ليضفي عليها قيمة انسانية ذات مسحة محلية وان اكتنفها جوأجنبي من حيث المظهر الخارجي، يتجه بمنحاها النقدي المنسجم مع واقعية غوغول النقدية وجهة اكثر رحابة . لذلك وجدت في مأخذ الفنان سامي عبد الحميد على شفيق لخروجه على «التفاصيل» مأخذاً غير دقيق ويكاد يكون قيداً يحد من انطلاقة وابداع شفيق المهدي (راجع راي الاستاذ سامي منشوراً في جريدة الجمهورية يوم 24 آذار) .

وفي اعتقادي ان واضع سيناريو العرض ومخرجه شفيق كان واعياً لجوهر القصة الانساني ومنحاها النقدي، وعارفاً ما يريد ان يقوله . وقد دلل تصريحه الذي نشرته جريدة الثورة في الخامس من آذار على ذلك حين قال بان غرضه «يلتقي مع القصة ويبتعد عنه بما يخدم روح المعاصرة ويعمق فكرة الصراع والاستلاب» كما برهن العرض ذاته على ذلك وان اختلفنا بشأن مستوى نجاحه في ايصال الفكرة .

اخرج شفيق «المعطف» اعتماداً على سيناريو اعد خطوطه ذهنياً ثم نضج لاحقاً اثناء محاولة تجسيده على المسرح المدرج في اكاديمية الفنون . . وفي خضم النقاش مع فريق العرض المؤلف من طلبة الاكاديمية . ثم اتخذت الفكرة شكلاً مكتوباً تم في الثاني والعشرين من شباط . وادخلت عليه بعض التغييرات ، وليست في ذلك اية مثلبة . لم يشترك شفيق المهدي في العرض ممثلاً كما يميل اغلبية فناني البانتوميم ، إنما فضل ان يضع فريق التمثيل وسط الكادر وسلط عليه نظراته ليصوغ منهم التشكيلات الأثيرة لديه . ارتكز العرض على عنصر تجريدي هو الموسيقى (تصميم خالد علي) وعنصر بصري هو الاضاءة (تصميم رعد مكي) ونهض المخرج بعبء تصميم الديكور بشكله المبتكر والنبيه ، والذي كان يبدو للوهلة الاولى شبيها بسرادق ابيض تتدلى على جانبيه ذراعان ، ولكن عند امعان النظر فيه نجده يتخذ شكل معطف . واراد ان يقول لنا ان المسرحية التي تعالج قصة صاحب معطف ، انما تدور احداثها في ثنايا معطف . لنا ان نلف جسمنا المقرور به او ان نظل خارجه فيخضنا البرد . . وما هذا المعطف سوى المجتمع او قد وجدت في بياض لون المعطف وقماشه الخفيف ماينـاقض جو البرد الشديد ، فكان ينبغي ان يكون لونه مختلفاً بما يشعرنا بثقل البرد . . وهو بالتأكيد ليس برد الطبيعة وحدها وانما هو برد المجتمع الذي لم يشعر أكاكي بطل «المعطف» بالدفء أو الحنو الانساني بل سحقه واذله بقسوة بالغة !

ان الفكرة الفانطازية التي يوحي بها تصميم الديكور كونه معطفاً وداخله معطف، اي معطف أكاكي والمجتمع - المعطف ، تتوضح بخروج احدى الشخصيات (الرجل الكم) واختفاء اخرى . وتوحي في الوقت نفسه ان الفضاء الممتد بين الكمين هو ستارة وهمية يمكن ان تفتح وتغلق .

يبتدىء العرض شبيهاً بعرض فرجة نتطلع اليها وبيننا كمشاهدين والعرض مساحة معينة توحي بالحياد او المراقبة من خارج العرض . فقد بدأ المشهد الاول وصاحب المعطف جالس وسط الجمهور . وهي حركة تعطي اكثر من معنى ، فهي قد توحي بجو الفرجة كما اوضحت ، او ان اكاكي هو واحد منا ، أو أن أياً من المشاهدين يمكن ان يكون مرشحاً للعب دور أكاكي (مثل الشخصية كريم عبود) يجلس أكاكي جلسة طبيعية مسترخية ، ولولا ملابسه المسرحية والضوء المسلط عليه لما انتبهنا لوجوده ، وهو يحدق في الفتحة الوهمية كأي مشاهد آخر . وقد خيل لي ان طابعاً مرحاً يحيط بالمشهد الاول كأننا على وشك التفرج على لعبة سيرك مسلية لكنها لعبة لاتفتقر الى الرصانة . . ثم يتلاشى لتأخذ مكانه مشاهد اخرى جدية تتحول تدريجياً الى مشاهد قاتمة هي الحوادث التي تعرض لها أكاكي داخل المعطف - المجتمع . . وفي سلسلة متصلة من الالام والعذابات .

البس المخرج ممثليه ، وبعضهم مثل اكثر من دور ، زياً موحد التصميم (تصميم الفنانة امتثال خليل) مؤلفاً من سروال اعتيادي وقميص ابيض اللون . فكانت الوانها ، اذا نظرنا اليها في علاقتها بالاضاءة التي غلبت عليها الالوان الطبيعية اضافة الى لون الديكور الابيض، باهتة وفقيرة . كما ان الزي لايبرز، لعدم ضغطه على الجسم ، الحركات العضلية التي لاغنى عنها ، لاعتقادي ان ممثلنا الذي لم يدرب أو يعد ليكون ممثل بانتوميم .

ثم تقوم امرأتان بتقديم العرض . تتوجهان الى الجمهور بالاشارة لانتقاء احد المشاهدين ليكون بطل العرض، ثم يستقر رأي احداهما على أكاكي، وتجري له عملية اصطياد كأية سمكة . . وتمتلىء المرأتان فرحاً لنجاح مسعاهما . . وفي اثناء ذلك يكون الرجل الكم (جورج جميل) داخل عالمه السري . وتمسك الصنارة بحنجرة أكاكي ، ولهذه الحركة مغزى واضح ، فالحنجرة هي ليست مجرد صندوق صوتي للانسان ، وانما هي وسيلة للرفض والصراخ والاحتجاج وشتى مشاعر الانسان الحي . وقد خيل لي ان لوحة الاصطياد شبيهة بالمشهد الاستهلالي الذي يلجأ اليه - عادة - بعض المخرجين تمهيداً او ايضاحاً للعرض . وفي اللوحة الثانية تبدأ عملية تصنيع اكاكي ، اي ان المجتمع هو الذي يخلق انسانه او نماذجه . فيظهر رخواً بذراعيه المتدليين ورقبته الممدودة وانحناءة ظهره الرازحة تحت وطأة الذل والشقاء ، ويبدو مسلوب الارادة . . وبعد ان يصب بهذا القالب تبدأ رحلته مع الحياة . وخطوته الاولى هي دخول عالم الوظيفة ، يظهر باديء الامر الفراش (عبد الزهرة ضهد) وهو يتولى تنظيف المكان . . والوقت شتاء . يدخل موظف (صادق مرزوق) ثم تليه موظفة متعجرفة (اقبال نعيم) . تعزف على البيانو فيتناهى الصوت مسجلاً . وبهذه الحركة يحدث نوع من اللبس ويكتنفه الغموض ان لم نقل الارتباك ، اذ ليس ثمة دائرة أو شركة تضع لموظفيها آلة بيانو يزجون الوقت بالعزف عليها . فلو افترضنا ان بيئة المكان أجنبية ، فانها

تتناقض مع طابع العمل الذي خيل لي انه مكتب معاملات تجارية . ومما زاد من الارتباك الايحاء بوجود مدفأة في عمق المكتب!

وعند دخول الموظف المتعالي يهرع اليه الفراش ليساعده في خلع المعطف عنه . ويفعل الشيء نفسه مع الموظفة المتعجرفة التي تقوم بشكل سافر بتعديل زينتها امام المرآة بينما يهرع اليها الفراش متملقاً فيساعدها في خلع معطفها . اما اكاكي فيدخل هادئاً وعلى محياه سيماء الخجل والترقب، في قيام الفراش بمساعدته على غرار مافعله مع زميليه كأنه لم يسبق له التعرف على خلق الفراش! عندها يجد اكاكي نفسه مضطراً الى خلع معطفه وتعليقه بنفسه ولكن باحتراز واعتناء فائقين . وتحاصره نظرت الموظف والموظفة . وينسحب الى طاولته المغطاة بالاوساخ فيضطر الى تنظيفها بنفسه ثم يشرع في عمله . ويزاول زميلاه لعبة الاشمئزاز من رائحته . ولايتورع الفراش عن اذلال اكاكي ومعاملته معاملة فظة، فيقوم بعزل معطفه الرث عن معطفي الموظفين تعبيراً عن الفصل والتمييز الاجتماعي الذي قد يتسع ليشمل اضافة الى الانسان اشياءه، ويمارسه اناس ليست لهم، كما يبدو، مصلحة في الاضطهاد. اذ ماهي البواعث التي تغري او تستثير فراشاً لاضطهاد موظف هو - في حقيقته - مضطهد . هذا اذا افترضنا جدلاً صحة وجود فراش يجرؤ على ذلك . وهذا الافتراض ينتصب امام العينين لان المخرج لم يكشف لنا عن سر قوة الفراش. وعلى الرغم من هذه الملاحظة فان لهذه الفكرة امتيازها اذ ان شفيق لم يقع اسير الفهم التبسيطي للصراع الاجتماعي الذي يقدم في الغالب على انه صراع بين شخصيتين من منشأين اجتماعيين متناقضين اصلاً.

ولا غرو ان ترتسم على وجه اكاكي ملامح وجه انسان ابله ذليل لم تصدر عنه نأمة احتجاج واحدة، غير ان المشاهد لايملك سوى التعاطف معه والشعور بالاسى نحوه ذلك ان المخرج قدمه لنا رقيقاً حزيناً حزناً شفيفاً على طرفي نقيض تماماً لعجرفة زميليه وخاصة زميلته التي لم تتورع عن بصق قشور البذور على اكاكي والاستغراق في تجميل نفسها والارتياح لغزل زميلها. . وتزيد الطين بلة حين تقذف في وجه أكاكي بعملها غير المنجز ورغم ذلك يظل صاغراً مستسلماً ويمكث في المكتب بعد انقضاء الدوام.

وفي اللوحة الثالثة من معطف شفيق يخرج اكاكي الى عالم المدينة لتطالعنا مظاهر اخرى من مظاهر القهر الاجتماعي بشكل فانتازي، ومن خلال كم المعطف. يقطع اكاكي شوراع المدينة على قدميه، فيستثمر المخرج مساحة المسرح استثماراً جيداً مستعيناً بطريقة (الخطو الثابت) . يصادفه شحاذا أعمى (يؤدي الدور صادق مرزوق) حين يراه بهيئة شبيهة بما هو عليه يطعنه بعصاه؛ وتصادفه مومس (تؤدي الدور ثورة يوسف) تحاول عبثاً لفت انتباهه، فكأن الاضطهاد الاجتماعي قد أخصاه عاطفياً! ويذهب أكاكي الى خياط سكير بغية اصلاح رتوق معطفه، فيفاجئه الخياط بتمزيق المعطف ليبرهن له على عدم فائدته، فيرتبك اكاكي ارتباكاً شديداً وبعد لحظات واثر خروج الخياط يتأمل باعجاب المعاطف المعلقة. وعندما يعود، الخياط ينجح في اقناعه بشراء واحد جديد. وبعد تردد يوافق. عندها يبدو عليه جلياً التغير الجديد في نفسيته، فقد اشترى معطفاً جديداً. يعود اكاكي الى المدينة ليتجول في شوارعها وليستعرض معطفه الجديد. فتصادفه المومس ثانية وهي في قناع آخر ويصطحبها الى الرقص، لا لترقص معه وحسب وانما مع مظهره الجديد بعد ان اسبغ عليه المعطف مظهراً جديداً. وعلى غير توقع تختفي المرأة التي لم تكن في نظر اكاكي غير فكرة. . . او رمز! وفي غفلة منه تعود المومس بقناع آخر لتمارس معه اضطهاداً مباشراً يقع أكاكي على اثره منهاراً ويسرق معطفه او مظهر زهوه. . وتتحول المراة الى رجل بوليس يحدق في جثة اكاكي مرمية على الرصيف. . وحينما ينتبه الى ان الشرطي فوق راسه ينهض مرتعباً ويغادر المكان. ويظهر الخياط ثانية ظهوراً غامضاً. وينزل أكاكي الى الصالة وهو يشير الى الجمهور محيياً. وينزل رويداً رويداً مصفقاً تصفيقاً فاتراً وينزل المعطف بهدوء علامة بانتهاء العرض. . من هذا السرد لاحداث القصة يتبين لنا ان العلاقة بينها وبين احداث قصة غوغول علاقة بعيدة بعض الشيء مما يبرهن على قوة خيال شفيق.

ان تجربة عرض «المعطف» رغم قسوة الظروف التي تحيط بهذا النوع من الفن وعدم ملاءمتها، تجربة شجاعة وممتعة وناضجة نجاحاً طيباً. حملت دفء المعالجة الانسانية ورهافتها. . واداها فريق التمثيل بمحبة واخلاص وجدية باعثة على الاعتزاز. . . .

● علي مزاحم عباس

محاضرات

التأليف الموسيقي في العراق

تميزت المحاضرة التي قدمها الاستاذ أسعد محمد علي في اتحاد الادباء حول «التأليف الموسيقي في العراق» في 1984/7/11 بالحيوية والشمول حيث اضاء لنا العديد من الزوايا والمواضيع التي تعتبر بالنسبة لمعظم المستمعين كشفاً واضافات جادة.

فقد استهل محاضرته بدراسة تأريخية علمية متأنية لظهور الموسيقي بشكل عام والتأليف الموسيقي بشكل خاص، مؤكداً على أن تطور الموسيقى بشكل عام كما هو الحال بالنسبة لجميع الفنون يتم بتطور الحياة نفسها، فكما يتطور المجتمع ويمر بمراحل وتظهر طبقات وسمات وخصائص، كذلك نرى ان الموسيقى تتبع اشكالها وممارساتها من طبيعة تلك المراحل وخصائص تلك

الطبقات . فللمجتمع الريفي والقروي موسيقاه وأغانيه واهازيجه ورقصاته (الصيغ الفولكلورية) ومجتمع المدينة له انواعه الموسيقية الجدية وغير الجدية ، معرّفاً الموسيقى الجدية على انها تلك التي تدخل في نطاق الانواع التالية : التأليف اللحني والاداء الفني والقيادة .

اما الموسيقى غير الجدية فهي الانواع البسيطة ذات الاشكال والامكانيات الساذجة مثل الممارسات الصوتية غير المبنية على نظام أو شكل ، والرقصات غير الفولكلورية .

ولتعميق محاضرته وتوثيق المعلومات والمحصلات التي طرحها تناول الجانب التاريخي العام وجذور الموضوع الذي يتناوله «التأليف الموسيقي في العراق» أو الموسيقى المؤلفة والتي قصد بها - عبر سياق المحاضرة - «الموسيقى الاوركسترالية» تاريخاً ونوعاً وقيمة ، مؤكداً على نسبية الصفة ، نسبة الى موقع العراق وقدرات الجيل الذي مارس هذا الاتجاه الموسيقي . مستشهداً على ذلك باضافة أو أيراد عدة شواهد من العالم حيث اختلف التأليف الموسيقي في غرب اوربا عن التأليف الموسيقي في شرقها ، فحين ظهرت الصيغ الباروكية في المانيا وايطالية وفرنسا (القرن السابع عشر) ، وظهرت الاشكال الفنية كالسوناتا والكونشورتو والسمفونية في المانيا وجيكو سلوفاكيا وأيطاليا في القرن الثالث عشر نرى ان روسيا وبلغاريا ويوغسلافيا وهنغاريا ورومانيا كانت خالية من تلك الممارسات ، وأرجع ذلك إلى أثر الموقع والبيئة والمؤثرات الاجتماعية لعلاقتها الكبيرة والمباشرة في ظهور الممارسات والاشكال الجديدة أو عدم ظهورها .

وعاد الاستاذ اسعد محمد علي ليؤكد ان البيئة والمكان والظروف الاجتماعية لها دور مهم في نشوء الفنون وانواعها ، طارحاً عدة تساؤلات واجابات على تلك التساؤلات ، خلص منها الى ان نشوء الانواع الموسيقية يرافق عادة ، نشوء الانواع الابداعية الأخرى الدراما والعمارة والرسم ، لأن الضرورة الحضارية تفرض تعدد الممارسات الابداعية في المجالات كافة كظهور القيثارة في بلاد مابين النهرين ، مما يدل على تقدم الموسيقى . وبالنسبة للعصر الحديث ، أشار المحاضر إلى أن المحاولات التشكيلية الاولى في العراق كان ظهورها موازيا لظهور فن القصة ، مشيراً الى عبد القادر الرسام ومحمود احمد السيد ، وكيف ان الموسيقى (الفنية) عجزت عن مواكبة مستوى تلك الممارسات ، قاصداً بذلك التأليف الآلي ، وأوضح ان ضرورة اللحاق بمستوى الفنون الاخرى دفعت بالاستاذ فريد الله ويردي لمزاولة شكل ولون فني لم يمارسه احد قبله في العراق ، واشار كذلك الى تطور فنوننا التشكيلية عندما ظهرت اتجاهات عديدة في الخمسينات مثلما كان الحال مع الشعر والقصة ، معتبراً تلك الممارسات الجديدة بمثابة المؤثر المساعد في ظهور المحاولات الاولى (المتأخرة) في التأليف الموسيقي ، محاولات اتجهت نحو مقاييس رفيعة وصعبة ضمن اشكال وادوات (خاصة) كان للفكر الفني (الجديد) دور في عملية التقبل والاستيعاب والايصال رغم صعوبته .



دخل هذا اللون الفني الموسيقي الجديد مرحلة جديدة ففي الوقت الذي كان التلحين والعزف يؤديان أرتجالاً . اصبح الفنان بعد الخمسينات يمارس شكلاً ذا بعد فني نابع من فكرة محددة .

وفي الوقت الذي لم يفكر الملحن بحجم الفرقة حيث كانت تؤدى الاغاني كافة بنفس المجموعة الالية ؛ اصبح للمؤلف دور في تحديد نوع وحجم الفرقة ، وفي الوقت الذي كانت آلتا الجلو والكونتر باص تؤديان صيغ الكمانات نفسها اصبح لكل آلة دورها وفاعليتها ضمن العمل ، وفي الوقت الذي لم تكن (النوتة) الموسيقية قد دخلت اذهان الموسيقيين ، أصبحت النوتة منذ (نهاية الأربعينات) عنصراً لازماً من عناصر الاداء . وفي الوقت الذي كانت الفرقة الموسيقية تابعاً للمغني اصبح للفرقة الموسيقية كيانها الفني المعبر عن فكر المؤلف وفنه .

بعد ذلك تحدث المحاضر بشيء من التفصيل عن المؤلفين الموسيقيين العراقيين مع تقديم نماذج موسيقية من تأليفهم لتكون مادة تطبيقية مبتدئاً بالجيل الاول الذي ظهر في الخمسينات والستينات مشيراً الى جهود الفنانين فريد الله ويردي و مومر (الالماني الذي قاد الفرقة السمفونية الوطنية منذ مطلع الستينات حيث وزع عدداً من الاغاني العراقية القديمة توزيعاً اوركستر الياً

فكان عمله ذاك ذا تأثير كبير على نفوس الناشئة من الموسيقيين والاساتذة معاً، كذلك كان ظهور فريد الله ويردي ذا اثر كبير على الوسط الموسيقي المعني بالثقافة الموسيقية ومعطياتها التي كانت جديدة على المجتمع، وقد أدّى ظهور هذين الفنانين - كما تبين من سياق المحاضرة - الى ظهور جيل من المؤلفين وذلك في مطلع السبعينات، منهم: عبد الأمير الصراف، منذر جميل حافظ، عبد الرزاق العزاوي، خليل اسماعيل، اكنس بشير، بياتريس اوهونسيان وحسين قدوري (الذي اتجه نحو البحث خلال السنوات السبع الماضية) وسعد محمود حكمت الذي الف باليه المسيرة قبل خمس سنوات، واحمد زكي من البصرة.

وتوقف المحاضر بعد ذلك عند كل مؤلف ليسلط الضوء على انتاجه واسلوبه وتأثيراته وتأثره مع تقديم ماتوفر من تسجيلات بعض الاعمال، فتناول عبد الامير الصراف حيث اشار الى انه كان متأثراً حين أنجز باليه «الاجنحة السحرية». بأتجاه الموسيقى الفنية الوطنية مستدلاً على ذلك ببروز ضرورات الاستخدام الآلي عبر مفردات المنجز اللحني المحلي (المديني بشكل خاص) وبروز مزج مهمة، مزج المفردة اللحنية الشائعة بالصنعة الاوركستراليه وتأطير ذلك فكراً وصورة بالموروث الادبي المتمثل بقصة حسن البصري من قصص الف ليلة وليلة. واعتبر المحاضر باليه (الاجنحة السحرية) التي غلب عليها التصوير على مجمل عملية التشكيل الموسيقي، ان للتصوير فيها دوراً في الأسماء وتحقيق مؤثرات القصة المعروفة المعتمدة على الخيال والأستطراد.

أما بالنسبة لمنذر جميل حافظ فاعتبره أقل المؤلفين اهتماماً بالميلوديا (اللحنية) في صياغاته الوترية (الفرقة الوترية) واشار الى انه يعتمد التشكيل المباشر للعلاقات الهارمونية متخذاً اياها وسيلة للتركيب معتمداً العلاقات الصوتية الخالصة، جاعلاً منها هدفاً تقنياً في اعماله.

واعتبر ان اعماله رغم ذلك تبقى ذات خصوصية في ماهية النظرة الشخصية الى جماليات الشكل ومحاولة الاستفادة من الالحان المحلية التي تناولها منذر في اغلب مقطوعاته محاولاً تحقيق تشكيل أو نسيج قوامه التقنية الالية والعلاقات الهارمونية المحددة بجمالية التركيب وليس التعبير.

ان المجال هنا لا يتسع للحديث عن تفاصيل ماتناوله المحاضر والمناقشات الجادة التي اثارتها محاضرته ليس في مجال موضوعه فقط انما تعدته الى اسئلة واستفسارات عن جوانب اخرى من المفاهيم الموسيقية وعلاقة بعضها بالآخر، وساهم الفنان منذر جميل حافظ بأضافات هامة تعلقت بالحديث عن الفرق بين التلحين والتأليف وبين الاعتماد على الثيمة في الاغنية الشعبية أو توظيفها لعمل اوركسترالي وبين التأليف الخالص بعيداً عن الاستلهام والاعتماد على أشكال ابداعية اخرى.

● **حسين الحسني**

معارض

معرض الصور الشخصية في الفن العراقي المعاصر

كان لمبادرة دائرة الفنون التشكيلية في إقامة معرض الصور الشخصية (البورتريت) للفنانين العراقيين المعاصرين على قاعتي الرواق والرشيد (افتتح في 20 ـ 6 ـ 1984) أهمية خاصة لكون اقامة مثل هذه المعارض المتخصصة ضرورياً لفهم الاساليب والاتجاهات الفنية ومنح المشاهدين فرصة التعرف على جانب من نشاط الفنان العراقي ووضعه امام اختيار اوسع لدراسة الظواهر الفنية ومتابعة خطوط الاصالة فيها. وحبذا لو تنهج دائرة الفنون نهجاً مماثلاً لتشمل رسم الطبيعة او البيئة أو المدينة مثلاً.

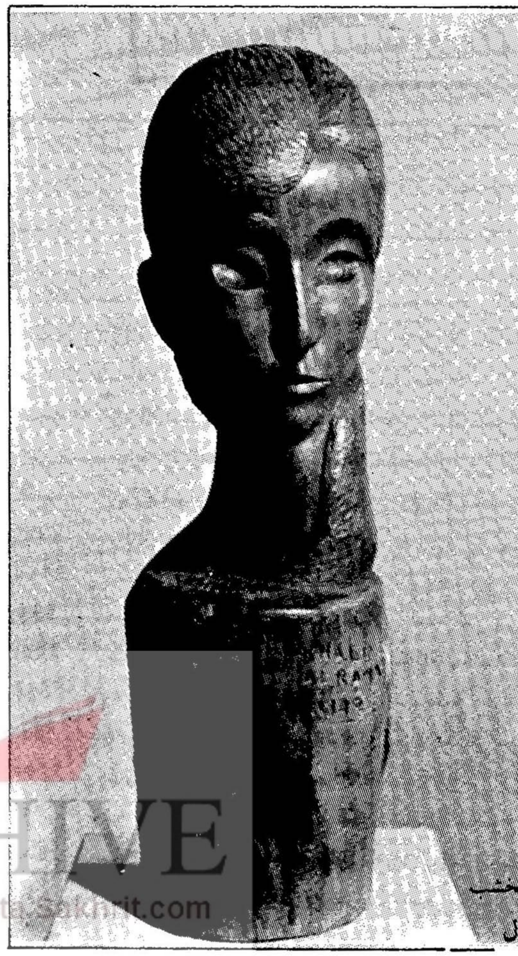
اشتمل المعرض على اعمال اكثر من ستين فناناً تراوحت بين التقليد المهني والتعبير الحر كما اشتمل على اعمال الفنانين المتمرسين الى جانب بعض التجارب الجديدة والشابة. فالمساهمة لم تكن متكافئة كما لم تكن كبيرة. غير أن هذه المجموعة، على الرغم من كل السلبيات، تضع أمام المشاهد سؤالاً يتطلب اجابة ملحّة: ترى الى اي مدى استطاع الفنان العراقي من خلال رسمه الشخوص ان يتوصل الى الامساك بجوهر الشخصية ويتوصل الى تعبير متفرد؟

من المعلوم ان رسم الوجوه الانسانية، شأنها شأن اي موضوع آخر للرسم، يخضع لاعتبارات تقنية تتعلق بالصنعة. فالرسم يبدأ بوضع بضعة خطوط أولية يكون الفنان قد تدرب عليها مستنداً إلى موروث واسع له اصوله وقوانينه. غير ان تجربة الخطوط الأولية هذه، ماتفتأ تخضع لتعديلات واضافات لتكتسي تدريجياً باللحم والدم حتى تتحول إلى صورة تقترب من الاصل المنقول عنه بنسب متفاوته. وليس من طالب فن في مرحلته الدراسية التقليدية، ومرحلته التجريبية من بعد، إلا وقد سقط تحت تأثير هذا النموذج او ذاك مما يجعله يخضع اي تجربة من تجاربه لسطوة ذلك النموذج بدل ان ينظر اليه نظرة ابداعية حرة.

في كتابه «الفن والايهام» يقول مؤرخ الفن كومبرج: «إن نزوع عقلنا لتبويب وتسجيل تجاربنا وفق شروط معروفة جاهزة لابد وأن تتسبب في خلق مشاكل حقيقية للفنان حيال مواجهته للشيء المخصص. ومن المؤكد ان هذا الاشكال بالذات هو الذي أدى الى انهيار التركيبة الجاهزة (Formula) في الفن» ص 144

لاتعتمد تجربة الفنان في اساسها على مجرد النظر الى الشي، بل الى انتقاء ماهو متميز فيه. فهل استطاع اي من الفنانين المشاركين في المعرض الذي نحن بصدده الآن، ان يقدم عملاً متحرراً من كل تركيبة جاهزة في ذهنه أم تراه سقط في جمود التقليد ظاناً ان نقل الصورة هي خلق الشبه الظاهري وحسب؟! الا تكمن أصالة الفنان في مقدار بحثه عن خصائص ذات فرادة ليتكشف عن عمق ادراكه لاسرار الشي، وماهياته؟

لو تأملنا تاريخ الفن العراقي الحديث لوجدنا أن الفنانين العراقيين لم يعنوا



نحت على الخشب
خالد الرحال

كثيراً بالرسوم الشخصية قدر عنايتهم بموضوعات الحياة الاخرى . وظل هذا الجانب يمارس بشكل ثانوي إن لم يكن معدوماً من قبل فئة من الفنانين . غير ان الرواد وما بعدهم من جيل الخمسينات عنوا بعض الشيء، بهذا الجانب وبرزت اعمال ابداعية ملفتة للنظر في البورتريب رسماً ونحتاً . ولدينا من مابقي من أعمال جواد سليم خير شاهد كما وقدم خالد الرحال نماذج ذات حسّية وتعبيرية مدهشة ، ويبقى الفنان فائق حسن على صلة مستمرة بهذا النمط من الفن الذي هو سيد فيه بل استطاع في بعض هذه الرسوم الشخصية ان يصل الى ذروة التعبير الانساني كما يبين ذلك المعرض التكريمي الشامل الذي اقيم على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث قبل سنوات .

ومن نماذج البورتريت المتميزة في الفن العراقي ماقدمه ويقدمه بين حين وآخر الفنان نجيب يونس ولهذا الفنان ممارسة جيدة اذ يكاد يتخصص بتشخيص مجموعة معينة من الرجال والنساء في القرى الشمالية (اليزيدية بـ...) فنجده يمعن في تصويرها وابراز بداوتها الضارية وخشونة مظهرها بالوانه الاخاذة . ومن الاحيان اللاحقة اقامت الفنانة سعاد العطار قبل حوالي ثمان سنوات معرضاً خاصاً بالصور الشخصية استطاعت ، من خلال تكرار التجربة ، ان تصل في عدد منها الى الامساك بخفايا المرأة القابعة وراء قناعها المبهرج .

الى جانب هذه التجارب قدم بعض الفنانين والنحاتين اعمالا تشخيصية صوروا فيها شخصيات لها قيمة تاريخية او فكرية وذلك موضوع مغاير لما نحن بصدد البحث عنه هنا .

اذا عدنا نتصفح النماذج التي اشتمل عليها معرض الرسوم الشخصية لوجدنا ان ثمة تعبيراً يكاد يغلب على معظم الصور المشاركة وهو تعبير يقترب من حالة التزمت والجمود . فالشخصية لاتعطي نفسها والفنان في أغلب الاحيان حريص على نقل السمات الخارجية واستنساخ ملامحها ليجعلها أقرب ماتكون الى مطابقة الواقع مما جعل هذه الصور تبدو صامتة متكلفة لاحياة فيها .

والى جانب ذلك ، ثمة رسوم تمتلك حيوية التعبير بل جمع القليل منها القدرة الفنية والتعبيرية على درجة واحدة من الكفاءة وتقف في طليعة هذه الاعمال لوحة (زيت على القماش) لفائق حسن تمثل شاباً عراقياً في عنفوان العمر جاء تشخيصه بضربات حرة والوان رمادية متدرجة فاستطاع الفنان ان يبرز من خلال هيئة المحافظة ، حيوية الشباب وتطلّعه المتحمس الذي تجده يتدفق من التماعة العين وميلان الجسد الى الامام كما لو كان مقبلاً على شيء مستقبلي قد لايدركه جيداً ولكنه واثق من امتلاكه .

وعلى طرف آخر تقف لوحة صغيرة لشابة عراقية رسمها الفنان نجيب يونس (زيت على القماش) ذات حيوية أخاذة استطاع الفنان ان يبرز من خلاله ملامحها الجميلة ودوائر شعرها الأسود ثنائية الخفر والجرأة فتكاد تلمسها بالابتسامة المتسترة والومضة المفعمة بالايحاء .

وشارك الدكتور خالد القصاب بلوحة صغيرة تمثل وجه رجل عجوز مشحون بالحس والتأمل . فقد صور من خلال خطوط وجهه العتيق ذي اللحية البيضاء ملامح يمكنك من خلالها ان تمسك بالزمن وهو يعيدك الى الوراء . . الى تاريخ سحيق . فهذا الوجه يحمل في تغضناته وصلابته روح أمه بكل عراقة شعبها . وقد استخدم الفنان الوانه بحرية فوضع الاخضر الصافي ليمهد به ارضية اللوحة فأكسب العمل بعداً جمالياً كما جعله هالة مشرقة تحيط بالوجه .

ومن بين النماذج العديدة التي قدمها الفنان محمد علي شاكر تقف لوحته التي تمثل صورة امرأة كبيرة السن بدت لي من جلستها الحذرة وسط فناء الدار البغدادية انها امرأة عمياء وانها بضعفها ووحدتها تتحدى شيئاً اكبر منها . فالجو الذي تشيعه اللوحة ، بالاضافة الى اعطاء ملامح بيئية محلية، ينم عن حس انساني عميق وتصوير مفزع لوحدة قاسية استطاع الفنان ان يحققها باسلوب انطباعي جذاب ودقة مصور متمكن . .

هذه النماذج ، على سبيل المثال لا الحصر ، قد تصلنا بنقطة البدء حول تحقيق شخصية لها مقوماتها الخاصة . فالناظر اليها لايتوافر على ملامح مألوفة حسب وانما يستطيع ان يدرك شيئاً ابعد من ذلك اذ يكاد يرى الشخصية التي تكمن وراء الشكل وهذا في نظري ذروة الابداع .

● مي مظفر

(1) نحن لا نرى إلا جثثاً!!

يمثـل المعـرض التشكيلي الـذي اقـامـه دار الفن العـربي بأتيليـه القاهرة، للوحـات الفنـان التشكيلي العـراقي المبـدع «ضيـاء العـزاوي» حدثاً فنياً على جانب كبيـر من الأهميـة في الفتـرة الحـالية. فلأول مرة يعرض الفنان العراقي معـرضـاً خاصـاً لرسـومـه بالقـاهرة، وقد سبق ان عرض انتاجه بالقاهرة ضمن المعرض الفني العربي المتجول، اثناء انتقاله بين العواصم العربية، مما جعل له رصيـداً لا بأس به لدى الفنـانين التشكيليين المصـريين والمهتمين بالفنون بشكل عام.

وجـدير بالـذكـر ان من العـوامـل التي وجهت الانظـار الى معـرض ضيـاء العـزاوي. انـه أعطى جميـع عوائد انتاجه الى المقاومة الفلسطينية، فضلاً عن ان جميـع اللوحـات المعـروضـة تنتمي الى فن الحفـر والطباعة على الحرير، انطلقت جميعهـا معبـرة عن مشاهداته للمذابح التي راح ضحيتها أبناء الشعب العـربي الفلسطيني في مخيم صبـرا وشتيـلا بلبنـان، وقبـل ذلـك في مخيم تل الزعتر... وجاء معرضه الأخير تحت نفس العنوان نحن لا نرى الا جثثاً، وهو العنوان الذي عرض به الفنان انتاجه في مختلف العواصم الكبرى، مقدماً من خلالـه المستـوى الـوحشي الـذي وصلت اليه إسرائيل اثناء حربها مع الشعب العـربي الفلسطيني. وقـد بلغ بـذلـك مستـوى عـاليـاً من الاعـلان عن تلك الجـرائم، لم يصله فنـان من قبـل في تعبيـره عن قضـايـا الشعب العـربي في مواجهته للصهيونية،

وكـان تأثيـر تلك المـذابح الهمجية على الفنان العراقي «ضياء العزاوي» لا حدّ له، حيث صور ما رآه في تلك الأيـام السـوداء من شهـر سبتمبـر 1982. فكـانت لوحـاته التي اعدت بواسطة فن الحفر تمثل أبلغ رسالة موجهة من فنان ملتزم بقضايا وطنه وأمته الى كل العالم والانسانية. كانت رسالة الخط واللوحة التي حملته محفوراته التي طبع منها المئات لكي تصل الى كل مكان في انحاء العـالم من الـوضـوح المبـاشـر، فلا تخطئهـا عين، هي كلمـات وصـرخـات وعبـارات تحمـل إدانـة الانسـان للظلم والـوحشيـة، عبـرت عنها افكار ضياء العزاوي التي برزت من لوحاته في المعرض الأخير.

ولوحات المعرض تنقسم الى قسمين:

الاول: يحتـوي على المحفـورات الخـاصـة بصبرا وشتيلا او تشمل عدداً من اللوحات التي تكثف رؤية ضياء العزاوي، بعد أن شاهد آثار المذابح الرهيبة، وحاول نقلها الى الناس في كل مكان. ومن هنا ـ اظن ـ كان آختباره للأداة التي يفضلهـا، فلم يتـوقف عنـد مستـوى التصويـر لعـدة لوحـات زيتية أومائية أو فحمية. وكان لابد ان يحول رؤيته الى صرخة تصل الى كل مكان. وعلى هذا تحـولت لوحـاتـه المحفـورة والمتقنة الى منشورات تفضح الدعاية التي يروج لها الاعلام الصهيوني.

واللوحـات التي تبـدو تجـريـديـة لم تحمـل اي تجـريـد، بل كانت شديدة الواقعية. لكن العبث الذي انتشر في العالم كله وساعد على ايجاد ذلك الظلم



الذي احاق بالشعب الفلسطيني منذ 1948، والذي يمثله وجود اسرائيل، التي وصل ذراعها الى ابناء الشعب الفلسطيني في صبرا وشتيلا، وارتكابهم لا بشع مذبحة بشرية. ذلك العبث كان لابد لمن يريد أن يعبر عنه فنياً أن يكون أميناً في تصـويـر ما جرى في مقبـرة صبرا وشتيلا حتى يصل الى الواقعية. ولابد ان يلتـزم بالصـدق المـوضـوعي، ولا عجب أن تأتي اللوحات حاملة قدراً كبيراً من العبث، الذي يُرى عن بعد كنوع من التجريد ولأول وهلة ـ لكن اي تجريد هو؟؟ انه تجريد الواقع وعبثه، فالفنان عبر عن الواقع العربي، وواقع الانسان الفلسطيني في لحظته المأساوية في اكثر من لوحة أوصلت جميعها ما يريد قوله للآخـرين. وكـانت لوحـاتـه صورة من الجحيم، وكأنـه الجحيم الذي صوره دانتي في الكـوميـديـا الالهية وعاشه الانسان العربي الفلسطيني في ظل الجور الاستعمـاري والصهيـوني، وفي غيـاب القـدرة العـربيـة المؤهلة للدفـاع عن الحقـوق العـربيـة. فالأجسـاد في اللوحـات تختلط في فوضى عجيبة ـ اجساد القتلى المسفـوحين والمنتهكـة انسـانيتهم. فنجـد لوحة تختلط فيها الاصابع بالسيقان والأفخاذ والرؤوس المقطوعة الدامية في فوضى واستلاب وحشي.

وعنـدمـا تنتقل عين المشاهد الى لوحة اخرى، سرعان ما يصطدم بعدد من الأصابع القوية التي تمتد تريد ان تمسك بأي شيء، لكنها لا تقبض على اي شيء

وعنـدمـا يتحـول المشـاهـد الى لوحة اخرى يواجه بعدد من الكتل البشرية المـدمـاة والمـذبـوحة. وكلما تحقق منها يتبين أنها انصاف أجساد، وعدد من الأذرع المقطـوعـة او الاقدام المبتورة أيضاً. بل ربما يواجه بفردة حذاء بدون قدم، وأصـابـع بقـدم مقطـوع. وفي الجـانب الآخـر عدد من السناكي الحادة المسنونة موجهة الى اتجاه واحد.

القسم الثـاني: ويتمثـل في اللوحـات المطبوعة على القماش الحريري اعدها الفنـان ضيـاء العـزاوي عن قصـائـد عديـدة لكل من الشاعر محمود درويش، والشاعر طاهر بن جلون، ويوسف الصايغ. ولقد جاءت تلك المجموعة تحت

عنوان «النشيد الجسدي» - أي انها مرسومة من وحي المذابح التي اعدت لتمزيق جسد الانسان والتمثيل به بعد قتله، وهي مذابح مخيم تل الزعتر، وتل باشا في بيروت عام 1976.

ولقد اعد الكاتب خمس لوحات لقصيدة محمود درويش الشهيرة «احمد الزعتر». كما اعد خمس لوحات لقصيدة الطاهر بن جلون «ضاحكاً جاء الموت الى تل الزعتر». وأعد ايضاً خمس لوحات لقصيدة يوسف الصايغ «يساراً حتى جبل الزيتون»

وذلك القسم من المعرض - النشيد الجسدي - يتسم بسمات خاصة تختلف عن القسم الأول ويمكن تحديدها:

1 - استخدام الفنان للألوان، خاصة اللون الأحمر والأخضر.

2 - كلمات القصائد تتداخل في التشكيل والتوزيع داخل اللوحة.

3 - الطبع على الحرير بدلاً من الحفر، رغم أن الهدف واحد، وهو تحويل اللوحة الى منشور ثوري يفضح الصهيونية ومن يقفون وراءها في كل مكان تصل اليه اللوحة.

وما يجدر ذكره أن اللون الأحمر كان يشي بعمق المأساة التي يعيشها الفلسطينون ويذكرنا ببعض النظم العربية، التي وقفت منهم موقفاً لا يختلف كثيراً عن موقف اسرائيل الى جانب أن وجود الأخضر بجوار الأحمر والخطوط السوداء كلها تمثل علم فلسطين ذا الالوان الثلاثة.

وما لفت أنظار الزائرين لمعرض ضياء العزاوي اكثر من اي شيء آخر تلك اللوحة التي جسد فيها وجه انسان ضخم مثل كتلة محفورة العيون، ومفتوحة الفم، تنطلق من ذلك الفم كلمات. كلمات. لعلها صرخات، أو استغاثات. لكنها كانت عبارات من قصيدة محمود درويش أحمد الزعتر.

وجدير بالذكر هنا ان ما يمكن أن يلقاه اي فنان عربي من اهتمام، ما كان ليصل الى اهتمام المترددين على معرض ضياء العزاوي بأتيليه القاهرة «نحن لا نرى الا جثثاً» من ذكريات صبرا وشتيلا، مما أجج الروح النضالية والقومية لدى زائري المعرض ومتابعيه.

المتصارعة على أرض التقدم والعلمية، من خلال تعرضها لقضايا شديدة الحيوية أمثال التخطيط، والتنمية، والقومية، والشباب، والملكية، والأرض الزراعية... الخ كانت جميعها قضايا تثار من خلال رؤية علمية لاتغفل المستوى التطوري للواقع في مصر، وذلك بمشاركة القراء من كل القطاعات، الذين بدأوا يتفاعلون مع ما تقدم مجلة الطليعة في اعدادها المتوالية.

وجدير بالذكر أن قرار إصدار الطليعة كان بموافقة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، على أن يرأس تحريرها لطفي الخولي وتصدر من مؤسسة الأهرام.... واستمرت في الصدور رغم التعرجات والمعوقات ولكن في شهر فبراير 1977، وبعد الهبة الشعبية الكبرى التي اجتاحت مصر كلها من اسوان حتى الاسكندرية في يومي 1918 يناير.

واجهت اسرة تحرير الطليعة مشكلة من أهم مشاكل استمرارها، بعد أن تعرضت للعديد من المضايقات التي انتهت بتحجيم، ونقل مقرها خارج مبنى الأهرام الى أحد الاماكن القديمة والخاصة بالاعلانات والمخازن.

وما يجدر ذكره أن هيئة الطليعة رفضت العديد من الفرص لاصدار المجلة، من أي بلد عربي أو أوربي، لأنهم في النهاية لا يريدون زيادة عدد العناصر المهاجرة فضلاً عن محدودية التأثير من الخارج عنها عندما تصدر من داخل القاهرة.

ويعلن لطفي الخولي في العدد الأول من الاصدار الثاني - أنه رغم اصدار الطليعة، الا انه لا يغيب عنهم تقدير جانب المغامرة، وهي مغامرة محسوبة سياسياً ولا مفر من خوضها. فلقد اختاروا المغامرة المحسوبة على اساس الصدور مرة كل شهرين كنشرة غير دورية، مترقبين ردود الفعل إزاء الطليعة.

ولعلنا نتساءل - هل يمكن للطليعة ذلك المنبر الديمقراطي أن يستقل سابحاً في بحر الحياة السياسية والثقافية المصرية؟ خاصة اذا أراد القائمون عليها استمرار دورها الأيجابي إزاء ما يجري من احداث؟؟

وهل يمكن يمكن أن تظل قائمة بعيداً عن احتكاك وسيطرة الأحزاب الموجودة في الساحة السياسية؟

● شمس الدين موسى

×

(2) مرحباً بمجلة الطليعة في اصدارها الثاني!!

من المعروف أنه لم تتعرض مجلة للايقاف والمصادرة اكثر من مجلة الطليعة القاهرية، التي صدر عددها الأول في يناير 1965 هـ، واستمرت تصدر بنفس رئاسة تحريرها حتى تم إيقافها بعد صدور عدد مارس 1977.

وكما تصدت الطليعة للقضايا الوطنية والقومية، منذ بدء صدورها، فخروجها الى النور كان مواكباً لمرحلة من حياة مصر، تمثل حقبة ذات ملامح خاصة من الناحية السياسية والاجتماعية. فلقد صدرت برئاسة لطفي الخولي لتضم على صفحاتها جميع كتّاب صفحة الرأي بجريدة الأهرام، تلك الصفحة التي ظهرت كنوع من الاعتراف العملي بالفكر الاشتراكي بمدارسه المختلفة في مرحلة التطبيق، بعد التأميمات لوسائل الانتاج وسيطرة الدولة عليها مع بداية الستينات. فكانت الطليعة منذ ظهورها ميداناً لمختلف الافكار

المغرب

الأدب المغربي الناطق بالفرنسية من خلال حوار مع الاستاذ محمد العلوي

رغم المجهودات التي قام بها الكثير من الباحثين للتعرف بالأدب المغربي الناطق باللغة الفرنسية، ورغم ظهور أبحاث ورسائل جامعية في هذا الاطار، رغم ذلك كله فإن الأدب المغربي الناطق باللغة الفرنسية لازالت تكتنفه علامات الغموض وعوارض التحليل والبسط والاستقصاء اللازمة للتعريف

بهذا الادب ومجالاته ومناسباته وظروفه ايضاً، وكذا الاشكال والمضامين التي استوعبها، ولا يخفى بطبيعة الحال ان قيمة هذا الادب لا تقل عن قيمة الادب المغـربي العـربي، وانـه بالتـالي جزء لايتجـزأ من هذا الادب . ونظـراً لهـذه الاهميـة البـالغة التي يكتسيها، فقد قررنا ان نفتح ملفات هذا الادب، فنتناول فيهـا مختلف القضـايـا التي طرحهـا، ونبحث في كل الجوانب التي اهتم بها، وذلك سن خلال احاديث ولقاءات مع المهتمين والمختصين في هذا المجال.
والملف الاول الذي نقدمه الان، هو عبارة عن حوار مفتوح مع الاستاذ محمد العلوي استاذ الادب العـربي باللغة الفرنسية بكلية الاداب بالرباط، وقد سبق للاستـاذ محمـد العلوي ان قدم رسالة جامعية في فرنسا عن موضوع المرأة في الادب العربي، وهذه هي محاور الحديث:

● نريـد في البـدايـة ان تعـرفنا بالاطار التاريخي للادب المغربي الناطق بالفرنسية.

- أولا يجب قبل كل شيء وضع هذا الأدب في اطاره التاريخي كما ذكرت، اذ لولا وجـود فتـرة تاريخيـة معينـة وظـروف تاريخيـة معينـة لما كان لهذا الادب وجـود، فالأدب المغـربي النـاطق باللغـة الفـرنسيـة كان وليـد ظروف معروفة مرتبطـة أسـاسـاً بوجود استعمـار في المغرب العربي، وقد كانت هناك فترات مختلفـة: فا لاولى تخص الجـزائـر، والثـانيـة تخص تونس، والثـالثـة تخص المغرب، انطلاقا من عهد الحماية في 1912، ان هذا الوجود أدى بالطبع فيما يخص اللغـة والحيـاة اليـومية، الى الاتصال باللغة، في ظروف غير عادية، اذ كان الانسـان المغـربي يتصل بهذه اللغة من طريق المدرسة وغير المدرسة من خلال المظـاهـر العـامـة التي صاحبت المستعمـر، وكـذلـك ظروف الضغـط الاستعماري وعلاقات المستعمر بالمستعمر.

● الاستـاذ العلوي، لاشـك ان هنـاك عوامـل أخـرى كالبعثـات الثقـافيـة ووسـائل الاعلام من جرائـد ومجـلات وكتب، فهـل يمكن ان نضيف هذه الى العوامل السابقة؟

- يمكن ان نذهب الى أبعـد من ذلـك فقـد كان هناك اتصال حتى قبل الحماية من طريق الـرحـلات والبعثـات العسكـريـة والسفـارات وبعثات أخرى كانت خاصـة بتحـريـر وثائق عن المغرب وطبيعته واهله . ومن هنا كانت لديهم رؤية خاصـة عن المغـرب، والنقطة الثانية هي الاتصال المباشر للمغاربة بهذه اللغة فكمـا تعلم في عهـد الحمـايـة كانت هنـاك ظاهـرة اللغـة الفـرنسية في جميع المجـالات في الشـارع، وفي الادارة وغيـر ذلـك، وبصفة عامة في كل مظاهر الحيـاة اليـوميـة . وبـالنسبـة للتعليم، فالاقلية هي التي كانت تحظى بالتعليم، والتعليم باللغـة العـربيـة أيضـاً ضئيـل اذا قيس بطغيـان اللغة الفرنسية في كل المـدارس . ولاغـرابة اذا وجدنا في هذه الفترة وعياً عند كثير من المتعلمين في المـدارس، واعنى هنـا اللغة العربية، يعني ان هناك ظاهرة وهي ان المتعلمين أكثـرهم يصبحـون بعد ذلك مقاومين ومدافعين عن القضايا المهمة آنذاك وفي طليعتها التخلص من الاستعباد الذي فرضه الاستعمار.
وبـالنسبـة للغـة الفـرنسيـة هي الاخرى لم تحظ بتعليمها الا الاقلية أيضاً، وهـذه الاقليـة هي التي تمـدنـا بالكتّـاب، والأدباء الذين نسميهم الآن الكتّاب الناطقين باللغة الفرنسية.

● اذن نتحـدث الآن عن هؤلاء الكتّـاب، وأريـد كذلـك من الاستـاذ العلوي ان يحـدد الاشكـال المختلفـة التي أبـدعهـا هؤلاء في اطـار القصـة والرواية والقصيدة والمسرحية والمقالة.

- أريد في البداية أن أذكر إنَّ الادب المغربي الناطق باللغة الفرنسية ليس وليد لاشيء، ولكنه وليد ظروف معينة تمس كل مغربي، ومن ثم، فهناك مجموعة نشأت في المـدارس باللغـة العـربيـة، ومجموعة أخرى في مدارس مزدوجة، ومجمـوعـة في مدارس فرنسيـة، ومن ثم كان الـدور الاول هو اتقان هذه اللغة قبـل التعبيـر بها، والشعور باتخاذ هذه اللغة وسيلة لطرح كل القضايا التي تهم هؤلاء الكتاب، وأنواع الاشكال، نجد في بدايتها الشعر و القصة. والشعر كان سهلا أكثر من النثر وصعباً في الوقت نفسه، سهل بحيث يمكن للشاعر ان ينشر قصيـدتـه في ملحق ثقافي وفي مجلة أو في غيرها وصعب لان الشعر يقرأ أقل من القصة والرواية، وهذا شيء لايتميز به المغرب وحده بل نجده في الاداب كلهـا، ذلـك ان الـروايـة تقرأ أكثر من القصة والقصة تقرأ هي الاخرى اكثر من الشعر، ومع ذلك فان الادباء الناطقين باللغة الفرنسية قد لجأوا الى الشعر في جميع المراحل، ومن ثم نجد الشعر طاغياً من حيث الكم، وأريد هنا ان اعقد مقارنة لبيان الانتاج الادبي المكتوب باللغتين العربية والفرنسية، ومن ثم نجد العـدد نفسـه في اطـار الـروايـة المغـربيـة باللغتين . ان القصة القصيرة باللغة العـربيـة طاغيـة من حيث الكم، أمـا دواوين الشعـر فنجد العدد نفسه بالنسبة للدواوين التي صدرت باللغتين العربية والفرنسية.

● نريـد ان نعـرف المميـزات الخـاصـة للادب المغربي الناطق بالفرنسية لغة وشكلا ومضموناً.

- كما قلت في البداية، الانتاج الادبي المغربي كان وليد ظروف خاصة، وهنا ايضـاً ما يؤكـد عليـه الكثيـر من النقاد، ولعل اهم شيء كان يختلج في صدور الكتـاب النـاطقين بالفرنسية، هو وضعهم كمستعمرين ووضعهم أيضاً بالنسبة لهـذه اللغـة التي اتصلوا بهـا، وفي الـروايـة مثـلا نجد انطلاقا من سنة 1954 كاتبين مغـربيين همـا ادريس الشـرايبي واحمد الصفريوي يلجآن الى طريقتين مختلفتين، فادريس الشـرايبي اهتم بكـل هذه المؤثرات، اذ كان يعيش ظروفاً خاصـة في مدرستـه، وفي الشـارع حتى اذا رجـع الى بيتـه وجـد وضعـاً مغايراً تمامـاً، ومن ثم فهو خاصة في كتابه الماضي البسيط (LASSE SIMPE)

يعبر عن هذا التمزق المتمثل في اختلاف المجتمعين، والجوانب السلبية في المجتمع المغربي، والاستلاب الفكري والحضاري. ولعل كتاب «صندوق العجائب» لاحمد الصفريوي لايسير في الاتجاه نفسه، فالاول يركز على جوانب خاصة كوضع المرأة مثلا، والتقاليد السلبية التي رميت عرض الحائط، أما أحمد الصفريوي فنجده في «صندوق العجائب» يصف واقعاً مغربياً صرفاً، معتمداً على التصوير الفوتوغرافي للمجتمع المغربي من خلال مدينة فاس بكل أسواقها وأزقتها، ولا نجد البتة أثراً للوجود الاستعماري في «صندوق العجائب» وذلك بالرغم من ان هذا الكتاب صدر هو الآخر في السنة نفسها، 1954.

● الاستاذ العلوي، وضع المسرح المغربي وكذلك المقالة النقدية، هل عرفت المستوى نفسه ام كانت ضعيفة او منعدمة او ماذا؟

- بالنسبة للمسرح، هناك انتاج ضئيل جداً في اطار الأدب المغربي الناطق بالفرنسية، وهناك تفسير لهذا الانتاج القليل، فالكتاب المؤلف الذي يضم قصة او رواية، اذا لم يقرأ اليوم فانه سيقرأ غداً، وهناك كتّاب لم يكن لهم شأن، ولكن بعد انتاجهم بسنوات يصبح لهم شأن. وبالنسبة للمسرح، المسرحية عادة تكتب لتمثل والكتب المسرحية لم تلق العناية الكاملة لان الاتصال المباشر مع جمهور، في غالب الاحيان، غير مثقف، ولا اتصال له بالثقافة الفرنسية ولا العربية، ومن ثم كان الاقتباس أو المسرحيات التي تعتمد على اللغة العامية هي التي كانت رائجة. ولهذا نجد اللجوء الى القصة والرواية والشعر، في حين كانت المسرحية قليلة الانتشار، إنْ لم نقل منعدمة. اللهم اذا انتقلنا الى الجزائر فاننا نجد الكتابات المسرحية غزيرة وذلك لبقاء الاستعمار هناك سنوات وسنوات، نعم هناك مسرح ولكن اذا قارناه بالانتاج الجزائري في القصة والرواية والشعر نجده أيضاً أقل.

● بالنسبة للدراسات النقدية التي اهتمت بالادب المغربي الناطق بالفرنسية أين تضعها؟

- في الواقع منذ ولادة هذا الادب كانت هناك مقالات وأبحاث تواكب هذا الادب وتتبعه، وهي انتاجات غزيرة اذا تتبعناها في الصحف والمجلات. لماذا بالضبط هذا الاهتمام؟ لان اللغة واستعمال هذه اللغة يخلقان مشكلة أخرى لان هذه اللغة بالنسبة للكاتب نفسه تعتبر لغة غير شرعية، فهو يعكس فيها كل ما يعيشه يومياً، حتى بالنسبة للاستلاب الذي لم يسلم منه، وبالتالي فهو يعبر عنه في لغة أخرى غير لغته. ومن ثم فإن هناك كتاباً سواء من الجيل الاول او الثاني خلفوا اوراءهم انتاجاً لايستهان به يعبر عن مواقفهم ازاء الكتابة بهذه اللغة، هناك طبعا أساتذة وطلبة وباحثون وجامعيون اهتموا بهذا الادب وجعلوه موضوع رسائلهم واطروحاتهم، وهي بالتالي تمثل جانباً مهماً في الدراسات النقدية التي واكبت هذا الادب.

● على ذكر البحث، هل هناك تأثيرات جامعية على الادب المغربي الناطق بالفرنسية؟

- بالفعل هناك تأثيرات مختلفة، يمكن فقط ان نشير الى بعض الجامعيين لنصل الى هذه الحقيقة، ذلك ان الكثير من الباحثين مثلا في فرنسا لا تخفى توجيهاتهم للدراسات والرسائل التي تقدم في هذا المجال، ونذكر للبيرميمي مثلا وهو كاتب تونسي، وقد عبر عن ذلك كله في كتابه المعروف «صورة المستعمر والمستعمر» والبيرميمي على كل، ليس له تأثير على مستوى البحث، ولكن له تأثير على مستوى الابداع، اذ كتب روايات متعددة، ولجأ هو الاخر للتعبير بالفرنسية على غرار الكثير من الكتاب. ويمكن هنا ان نشير الى تأثير المدارس الحديثة، وبالفعل نجد في ما يخص الجيل الاول ما يسمى بالكتابة الناصعة، الكتابة التي ارادت ان تعكس حياة مجتمع يعيش تحت ضغط المستعمر، ولذلك كانت هذه الرغبة ملحة، وهناك الجيل الثاني الذي تأثر بالمدارس اللغوية الحديثة، ومن هنا نجد كتابات الطاهر بنجلون الذي تأثر بالمدارس اللغوية والنقدية الفرنسية الحديثة، ويظهر من خلال ذلك منهج الناقد الفرنسي المعروف رولان بارت.

● هناك ابحاث جامعية قدمها طلاب مغاربة، هل حاولت هذه الأبحاث أنْ تعكس الرؤيا الحقيقية لهذا الادب؟

- في الواقع الابحاث الجامعية التي قدمت بالمغرب قليلة جداً اذا قورنت بالرسائل التي قدمت بالجامعات الغربية، ففي فرنسا مثلا هناك جامعات عديدة تهتم بهذا الادب لا بالنسبة لعقد ندوات ومحاضرات مرتبطة بهذا الادب، ولكن ايضاً بالنسبة للابحاث والرسائل، والاهتمام بالادب المغربي الناطق بالفرنسية ضعيف جدا بالجامعة المغربية، ولكن الطلبة المغاربة بدأوا يهتمون بهذا الموضوع لانهم وعوا ان هذا الادب يمس واقعهم ولانه بالتالي وليد ظروف معينة.

● هناك ادباء كانوا يكتبون بالفرنسية وأصبحوا يكتبون باللغة العربية، كيف نفسر هذه الظاهرة؟

- من الصعب على كاتب أو مبدع ان يختار اللغة التي يبدع بها. لنمثل ذلك بشاعر عربي مبدع يعرف اللغة العربية والعروض والبلاغة، ولكنه ضعيف في لغة أخرى أظن ان شاعرنا لايمكن أن يتجاوز البحور الخليلية ليبحث عن لغة اخرى، لايتقنها، ولعل هذا اللجوء اصطناعي، والكتابة الأصطناعية تفقد كل خصوصيتها. وبالنسبة للكتّاب الذين كانوا يكتبون بالفرنسية واصبحوا يكتبون بالعربية، فانني أظن ان هذه الظاهرة شبه منعدمة، هناك وعود بحيث ان ما يوجد هو ترجمات لابداعات سابقة مثلا قصة مغربية لعبد اللطيف اللعبى، انه كتاب كتب اصلاً بالفرنسية.

وهنالك تصريحات لكتّاب ينتجون بالفرنسية ولكنها لاتعبر عن الواقع ذلك ان اغلب هؤلاء الكتّاب لايتقنون اللغة العربية.

● هناك رسائل جامعية كتبت بالفرنسية وترجمت الى العربية ما موقعها؟

- بالنسبة للرسائل، فإن اللغة التي تستعمل للبحث أو في اطار محاضرة او ندوة يمكن ان تترجم، أي الانتاجات غير الابداعية يمكنها ان تترجم، أقول: الى لغة في مجال الابداع بدون شعور تلقائي يؤدي الى الفشل، ومن ثم لا يمكن لانسان عاش علاقات خاصة مع لغة خاصة ان يضع بين عشية وضحاها حداً لهذا العلاقة، ولذلك لا اؤمن بهذه التصريحات، ومن المعروف ان هذه الترجمات في حد ذاتها لاينكر احد قيمتها، ولكن يجب ان ينجزها مترجمون يتقنون اللغتين معاً، بالاضافة الى مجهودات المترجم ووعيه واستيعابه للابداعات التي يترجمها. ويمكن أن نعطي أمثلة على ذلك لكتاب الدكتور عبد الكبير الخطيبي «الرواية المغربية» الذي ترجمه الاستاذ محمد برادة، وهنالك ترجمة «حديث الجمل» أيضاً للطاهر بنجلون الذي ترجمه محمد برادة، ان هذه الترجمات تغني وتعطي فكرة عامة عن عدم وجود فاصل بين الابداعات سواء باللغة العربية او اللغة الفرنسية.

● نريد ان نعرف وجهة نظرك في توظيف التراث في الادب المغربي الناطق بالفرنسية.

- اننا نجد في الابداع المغربي وحتى في الدراسات والابحاث الاهتمامات الكثيرة بالتراث، فمنذ صدور «نجمة» لكاتب ياسين نجد استثماراً للتراث العربي، ورواية «نجمة» تعتبر بحق ذات جذور عميقة في التراث العربي، أما عند الكتّاب المغاربة، فنجد كذلك الاهتمام البالغ بالتراث حتى في الانتاجات الاولى مثل «سبحات العنبر» **CHAPELET D'AMORE)** لأحمد الصفريوي حيث هناك محاولة للاتصال بالتراث عن طريق الحكايات وان كانت طريقة غير ديناميكية، اذ تكتفي باعادة نسخ الواقع والعنوان رمزاً (وإن كان الكاتب لم يع حقيقته «والسبحات» ترمز الى عالم منغلق يتكرر بصفة متناوبة.

● وهل ينطبق ذلك على الكتاب الجدد اي الجيل الثاني أيضاً؟

- بالنسبة للجيل التالي هناك محاولة لاستحضار التاريخ والتراث الثقافي، لامن اجل النسخ، ولكن لتجزئته واعادة تركيبه او بعبارة أخرى لعصرنة هذا التراث. والشخصيات التاريخية شخصية ولكنها تستقصى وتسائل الحاضر كما يفعل الراوي بالتاريخ.

والتراث هنا ليس جامداً ولكنه يوظف في هذه المواقف الراهنة، وخلافاً لكتّاب الجيل الاول، فالجيل الثاني يعبر من خلال استعماله وتوظيفه للأنا المتعددة، والهوية هنا غير جامدة، وهي عبارة عن ابحاث وتساؤلات غير متناهية لأنها تنطلق من تلبيتها لنداءات الأنا المتعددة.

● مصطفى بغداد

تونس

هامِشِيُو طَرْشُونَة
أنمُوذج للتعامُل الواعي مع المناهج الغرْبية

«الهامشيون في أدب الكدية العربي والاسباني» رسالة دكتوراه للأستاذ محمود طرشونة ظهرت بالفرنسية ضمن نشريات الجامعة التونسية لسنة 1982. ولعل هذا العمل الضخم يثير عدة استفهامات منهجية تمثل حجر الزاوية بالنسبة لكل نظام يسعى صاحبه إلى التعامل مع المناهج النقدية الغربية. ذلك ان البحوث الأدبية العربية عامة قد درجت على نشدان نمط من الحوار السّطحي مع كل ماهو غربي تطبيقاً عفويا لمقولة «الاقتداء بالغالب». فبرزت على الساحة الجامعية - في مستوى المرحلة الثالثة خاصة - جملة من المحاولات تطبق مباشرة فتوح النظريات النقدية العامة التي تهب رياحها على أكاديميات الشمال سوسيولوجية كانت أم نفسية أم بنيوية.

فهذا العمل الذي ينشد المقارنة - هياكل وأغراضاً - بين الأدبين العربي القديم والاسباني الوسيط في مستوى ما أفرز «الهامشيون» من نصوص تكمن أهميته إذن في المنحىَ الأصولي الخاص الذي يتبناه والمتمثل في تطبيق جملي لنظرية النقد الاجتماعي دون تمكينها من ان تمثل قيدا يشل حركية البحث والاستقصاء ويعوق حرية الاستنتاج، فهو يمثل - مبدئيا - موقفا واعيا في مجال التعامل مع المنظومات النقدية في ظل غياب نظرية نقدية عربية متكاملة مما حدا بالمؤلف إلى ان يُثبت في تساؤل تأكيدي، انها تشويه للمنهج الهيكلي التوليدي الذي بلوره (لوسيان غولدمان) ضمن مختلف دراساته، وخاصة كتاب: نحو علم اجتماع روائي. فالتماثل بين الأدبين يبلغ حدود الجلاء المطلق من حيث الأغراض والهياكل الاجتماعية. ذلك ان المتأمل في مقامات الهمذاني وفي شخصية أبي زيد السروجي بطل مقامات الحريري وفي كتاب الف ليلة وليلة ومختلف الشخصيات التي تتحرك بين جنباته، يلفيها ذات ملامح تتكرر مباشرة في مستوى كتابات «لاَزَارِتُو دي توماس» ولدى شخصية (غوزمان دي الفراك) مثيرة استفهاماً تعجبياً عاما حول غياب التآلف البنيوي بينها، الأمر الذي كان منتظرا - آليا - إذا ما اعتبرنا التماثل بين السمات الأساسية لهياكل المجتمعين.

بيد ان هذا المنحى المنهجي المهم الذي نركز حوله تحليلنا لا ينبغي ان يجعلنا نهمل تماما القيمة التاريخية والأدبية «لهامشي» الأستاذ طرشونة في مجال الأدب المقارن. ذلك أن المطلع على هذا الأثر المتسم بالموضوعية يُلفيه قد سعى إلى تخطي السطحيات السجالية التي طالما لوّنت انتاج المغالين في الدفاع عن الحضارة العربية أو في التنكر لمنجزاتها الفاعلة في مستوى توليد الفكر الأروبي الحديث ونشأته.

وإننا لنُلفي المؤلف قد سعى إلى اتخاذ تخطيط تحليلي لبلوغ الغايات التي ارتسمها لنفسه.

خصص المقام الأول للتحليل الداخلي لنصوص اسبانية وعربية تندرج ضمن أدب الكدية، أو أدب الهامشيين عامة. وقام بإحصاء ودراسة مختلف الشخصيات الفاعلة في هذا المجال مقارنا بينها.

أما المقام الثاني فقد وقف على دراسة (الهياكل السردية) حيثُ كانت النتائج مخالفة للمنتظر غلدمانياً، وبرز التنافر الجلي بين البنيتين.

ولعل المقام الثالث والأخير قد تولد مباشرة عن الثاني حيثُ سعى إلى تحليل العوامل الفاعلة في كلا البنيتين العربية الاسلامية والاسبانية والتي أدت إلى جعل سمات كل منها تختلف عن الأخرى حد التقابل رغم التماثل التام غرضيا واجتماعياً.

فلعل هذا المنحى الذي اتخذه المسار المنهجي للعمل يدفعنا إلى استقراء عناصر نظرية النقد الاجتماعي لدى (لوسيان غولدمان) سعيا إلى تكوين فكرة جلية تسمح لنا بالتقبل فالهضم فالتجاوز.

يجدر بنا أن ننطلق أساسا من فصلين هامين وردا ضمن كتابه «نحو علم اجتماع روائي»، وهما على التوالي:

- مقدمة لمشاكل علم اجتماع روائي.
- المنهج الهيكلي التوليدي في تاريخ الأدب.

وإنه ليتسنى لنا الجزم، استقراء للمقال الأول خاصة، بأن العلاقة بين الفكر الجماعي والابداعات الأدبية الفردية لا تكمن في التطابق المضموني بل تتجلى في تماثل هيكلي، أي في مستوى تناسق أشد عمقا وجوهرية.

فالاشكالية الأولى التي ينبغي لعلم الاجتماع الروائي أن يتصدى لها تتمثل خاصة في العلاقة بين الشكل القصصي وهياكل الوسط الاجتماعي الذي نما داخله، فيُثير بالتالي علاقة الرواية باعتبارها وليدا مذنباً برجوازيا بالمجتمع الفرداني الاستهلاكي وليد السعي المحموم إلى انتاج للسوق، فغولدمان يُثبت في جلاء:

«يوجد تماثل صارم بين الشكل الأدبي للرواية وبين العلاقة اليومية للبشر بالممتلكات عامة، وبالتالي علاقة البشر فيما بينهم في مجتمع (استهلاكي) يُنتج للسوق».

ولن نتمكن من ادراك تمثل واضح للمسألة إلا إذا وضعنا في الاعتبار مفهوم لوكاتش للفرد الاشكالي، ذلك المفهوم الذي يستغله غولدمان للانطلاق نحو تقديم تعريف ضاف للمجتمع الاستهلاكي: ألا وهو ذلك الوسط البشري الذي يشهد انفصاماً بين قيمة التبادل التجاري وقيمة الاستعمال التي تمثل الجوهر الحقيقي للسلع وللانسان، فتختفي بالتالي القيم الفعلية خلف عارضة التبادل الاقتصادي ويُصبح كل سعي إلى ادراك اللب أمرا محكوما عليه بالفشل سلفا. هكذا يبرز البطل الاشكالي ذاك الباحث عن قيم سامية في مجتمع متردّ. فالشكل الأساسي بالنسبة لعمل أدبي ما، سواء في مستوى بُناه الجوهرية أو شخصياته، يمثل في النهاية انعكاساً أميناً لجوهر الهياكل الاجتماعية لمجموعة ما داخل إطار زمني محدد.

في هذا الاطار تتبلور أبرز مفاهيم المنهج الغولدماني ضمن مدرسة النقد الاجتماعي. فما هو مدى تفاعل «هامشيي» الاستاذ طرشونة معها؟.

لعل الاختلافات الأساسية بين المنهج الهيكلي التوليدي الأرثوذكسي وبين كيفية تعامل المصنف معها تكمن في مستوى المقام الثاني من الكتاب الذي يخصص لدراسة الهياكل السردية ضمن الأنماط القصصية المستغلة باعتبارها عينات موحية من الأدبين العربي القديم والاسباني الوسيط. ذلك ان هذه الدراسة التحليلية تسعى إلى ابراز الاختلافات العميقة بنيويا، وتنشد بالتالي البحث عن أسباب تلك القطيعة بين الأدبين في مستوى الشكل، مما جعل الاستاذ طرشونة يؤكد ان كل نمط روائي ممتد الجذور عبر أعماق تراثه الثقافي والحضاري الخاص به ولا يمثل وليدا مباشرا للهياكل الاجتماعية التي لاينبغي أن نوليها كبير عناية إلا في مستوى علاقتها بالمضمون وتأثيرها فيه جوهريا. ذلك أن التماثل الغرضي العجيب بين الأدبين المقارن بينهما يكمن أساسا في تطابق البنى الاجتماعية والاقتصادية للامبراطوريتين السائرتين نحو الزوال [الق الرابع في العراق / والق 17 باسبانيا].

إذا مابلغنا المرحلة الحالية من عرضنا التحليلي هذا برز لنا ثاني مقاليْ غولدمان المشار إليهما باعتباره يمثل احتواء فتجاوزا للحياد السالف في مستوى تطبيق المنهج على «الهامشيين». يقول غولدمان:

: «نفهم جيدا سبب اعتبار «علم اجتماع المضامين» أكثر نجاعة لمّا يكون الأمر متعلقا بأعمال ذات مستوى متوسط، بينما تكون الهيكلية التوليدية أشد فعالية ابان دراسة الأعمال القيّمة في الأدب العالمي».

فهل نسارع بالتشكيك في قيمة الأنماط العربية والاسبانية المدروسة أم نتأنى باحثين عن الخلاص في تعليل آخر.

يبدو ان لوسيان غولدمان لا يلقي حكما عاما غير مشروط بل يجعل هذا «القانون» منوطا بالمجموعات الاستهلاكية الفردانية التي سبق وان ركز عليها لوكاتش في أعماله. وإننا لنلفي الأستاذ طرشونة ذاته يُقر صراحة بهذا المنحى مؤكدا ان عمله لايمثل تشويها أوسعياً لرفض النظرية الهيكلية التوليدية بقدر ما يمثل تعاملا ذكيا وواعيا معها حتى لا تكون قيدا يشل حركية البحث ويعوق حرية الاستنتاج، يقول:

: «فالأمر في هذا العمل لايتعلق بتطبيق وصفة جاهزة أو ارتسام مثال جامد، بيد ان مقاربة

منهجية شخصية هي الطريقة الأفضل للاستفادة من بحوث الغير»

فهل يتسنى لنا، لدى منعطف الختام، أن نجزم بأن هذا العمل الضخم قد تمكن منهجيا من الافلات من التبعية التي تكاد تُصبح قدرنا إبّان تعاملنا مع الاتجاهات النقدية الغربية؟

وهل يحسن بنا أن نُعلن «جدوى استعارة قبعة جارنا دون تمكين ضيقها من أن يُسيء إلى هاماتنا كما يقول المثل الصيني القديم؟ وهل في امكاننا الوعد بإمكان العود إلى هذا المصنف سعيا إلى ابراز بعض خصائصه المضمونية وقد وقفنا عرضنا هذا على مسنواه المنهجي؟

● صلاح الدين بوجالا

الامارات العربية المتحدة

حمدة خميس وقصيدة النثر

ألقت الشاعرة البحرينية حمدة خميس محاضرة بعنوان (قصيدة النثر هل هي شعر منثور أم نثر شعري؟) أجابت فيها ومن واقع تجربتها الشخصية عن تساؤلات كثيرة تطرح في هذا الميدان مثل : قصيدة النثر جرأة على التجاوز أم هي عجز عن امتلاك المقدرة الشعرية؟ هل هي حالة من حالات تعثر القصيدة العربية في زمن الاحباطات أم هي بذرة الاحتمالات؟! هل هي الحديث اليومي العادي جداً على شفاه الناس أم هي صياغة للكلام الجميل المخبأ تحت عباءة الصمت؟!

المحاضرة تتعاطف بادئ ذي بدء مع القصيدة رغم كل التساؤلات والمحذورات، فهي ترى انها مثل (المهرة النافرة) تصهل كل يوم ليس على صفحات الجرائد والمجلات الفصلية والمخصصة حسب ولكن في صدور وعقول الشباب وكثير من الذين مارسوا الشعر المنظوم أو الموزون.

تقول حمدة خميس انه قبل قصيدة النثر كانت هناك أشكال من محاولات وتجارب الخروج على القصيدة التقليدية، بدأت مع الموشحات الأندلسية حتى وصلت إلى قصيدة النثر مروراً بقصيدة الوزن والشعر المرسل والشعر الحر وشعر التفعيلة إلى آخر هذه المسميات.

وتضيف انه بمثل ماجوبهت به تلك المحاولات الثائرة على نمط القصيدة القديمة من عدائية ومواجهات أفرزت عشرات الآلاف من الصفحات والندوات، فإنه من المسلم به ان تواجه قصيدة النثر مثل ذلك، ولكن للمواجهة هنا عدة مستويات أهمها، المستوى الفكري الذي يرفض كل شكل خارج عن عمود الشعر المالوف قديماً، والمستوى الاخر يأتي من اتجاه فكري أكثر تقدماً حيث يقبل بقصيدة الوزن (الحديثة) ـ على حد تعبيرها ـ ولكن يرى ان قصيدة النثر هي شكل من الاعتداء على الشعر.

تقدم الشاعرة حمدة خميس في محاضرتها عدة مقولات حول قصيدة النثر ثم تخضعها للنقاش، مثل مقولة الدكتور عبدالحميد جيدة في كتابه



حمدة خميس

(الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر). وملخصها ان قصيدة النثر تحمل دائماً طموحات الفنان في الجديد والتغير والتعبير وتساعده على كشف المجهول والعبور الى المستقبل وتجعل الانسان في مواجهة مباشرة مع التجربة واللغة، وتضعه في موضوع حرج اما ان يكون شاعراً أولا يكون.

علقت المحاضرة على هذا الطرح بقولها انه يحتمل دلالتين تكشفان عن فعلين متناقضين عن جدلية الطموح والفعل، التوق والتحقق ـ ان الصورة الأولى تكشف عن هذا التوق المتأجج في نفس الفنان للتغير والتجديد والكشف عن المستقبل والذي يبدو أن قصيدة النثر تأخذ شكله التعبيري الا ان هذا الشكل التعبيري، كي يكون ذا محتوى شعري لابد وأن يكون ذا تعبير تقريري موضوعي عن هذا التوق!!

عرضت المحاضرة لمراحل تطور قصيدة النثر منذ بدايتها عام 1957 في مجلة شعر وذكرت ان الولادة التي تمت على يدي أنسي الحاج وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ قد تبلورت على يدي الماغوط، وقبلها كانت هناك تسميات وتفسيرات متعددة لهذه الظاهرة سميت بالنثر الشعري (وأشارت الى كتابات جبران خليل جبران كنموذج لها.)

تخلص المحاضرة الى ان هذا النشوء لقصيدة النثر يجعلها وليداً شرعياً لحركة الشعر الحديث لافي الواقع العربي فقط بل والواقع الانساني بشكل عام.. وتضيف إن الشعر لم يعد ايقاع مجالس وزنية محافل وتقارير مآثر كما كان ومازال اليوم يعرض في المناسبات على انه كذلك.

تؤكد المحاضرة على (الموهبة) في كل الأحوال، فتقول إن قصيدة النثر تصبح مجرد نثر يفتقد الى نبض الشعر حين لايكون وراء القصيدة شاعر حقيقي... وتضيف ان على الحريصين ان لايخافوا من ظهور الشعراء بكثرة، ولا من ظهور قصيدة النثر، لأن هذه القصيدة على ماتبدو عليه من بساطة وسهولة وحدها هي التحدي الحقيقي والمحك الأكثر قسوة للشاعرية... في القصيدة العمودية يمكن للغنائية وللموسيقى وللايقاع أن تخفي الشاعرية في اللفظة أو الصورة، ولكن قصيدة النثر لاجنوح فيها، انها تضعك مباشرة على شفرة حادة... وأمام خيار واحد.. أن تكون شاعراً أولا تكون.

وانتهت حمدة خميس الى القول ان قصيدة النثر قد تخلت عن شكلية القصيدة السابقة وخرجت عن النموذجية لترسم من الداخل هيكليتها الفريدة

المغايرة لكل الأشكال السابقة، فإذا كانت القصيدة الكلاسيكية تقوم على وحدة البيت فقصيدة الشعر الحر على وحدة الشطر في هندسة القصيدة، فإن القصيدة النثرية تقوم على الدفقة الشعورية الواحدة فتكون القصيدة النثرية من مجموعة من الدفقات الشعورية يسكبها الخيال الفني الخلاق في صورة شعرية فريدة.

● أسامة فوزي



محمود درويش

ندوة في باريس

الأدب الفلسطيني في القرن العشرين

على مدى يومين (الثامن عشر والتاسع عشر) من شهر تموز 1984، شهد مقر «اليونسكو» بباريس انعقاد الندوة التي دعت اليها «الجمعية العالمية للحفاظ على التراث الثقافي الفلسطيني ورعايته» وكان موضوعها «التعريف بالأدب الفلسطيني المعاصر» وقد إنعقدت هذه الندوة بالتعاون بين «منظمة اليونسكو» و «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو)» و «دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية»، وحضرتها شخصيات أدبية وفكرية عربية معروفة (بينهم جبرا ابراهيم جبرا، محمود درويش، إدوارد سعيد، ابراهيم أبو لغد، الدكتور محي الدين صابر، الدكتور حسام الخطيب، سحر خليفة، محمد بنيس، وسليم بركات)... وقد تركز البحث في هذه الندوة على: دور الأدب الفلسطيني في بلورة الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني، والمهمات المنوطة بهذا الفلسطيني وهذا ماأكدت عليه، بشكل أخص، عدد من الكلمات التي أفتتحت بها الندوة..

وكانت قد طرحت بعض الأسئلة عما نعنيه بالتسمية عندما نقول: «الأدب الفلسطيني»: هل يكتب هذا الأدب خصائصه من اللغة، أم من هوية الكاتب، أم من الفترة الزمنية التي ينتمي إليها؟ فكان من الآراء - في معرض الرد على هذه الأسئلة مايرى (الدكتور محي الدين صبار) «وجوب تسمية كل مايكتب عربياً في الموضوع الفلسطيني أدباً فلسطينياً» بينما كان هناك رأى آخر (محمود درويش) يذهب الى «ان التسميات الواردة في هذا المجال ماتزال غامضة، ولم نتفق بعد على ماهية الأدب الفلسطيني أو تعريفه» داعياً الى التمييز «بين مفهومين، يتعلق أولهما بأدب يكتبه الفلسطينيون، وثانيهما بأدب الموضوع الفلسطيني الذي يكتبه غير الفلسطيني من بين العرب أو غيرهم» معتبراً «أن كل ماينتجه الفلسطينيون ن أدب، بجميع اتجاهاته ومختلف مستوياته، هو أدب فلسطيني...

ويلاحظ، في هذا السياق، وجود صعوبتين تعترضان البحث في الأدب الفلسطيني المعاصر - كما ورد في ملاحظات محمود درويش -:

- الأولى: أن حقل الأدب الفلسطيني كان مهملاً نظرياً...

- والثانية، تتصل بالكيفية التي ينبغي تنظيم هذا الحقل عملياً وفقها.

وفي إطار البحث في «هاتين الصعوبتين»، وفي تحديد مدى دراسة هذا الأدب لاحظ الدكتور إدوارد سعيد «أن هناك فرقاً بين «المعاصر» و «الحديث»... فالمعاصر فرع من الحديث، وهو يعني الراهن.. أما الحديث فهو مانحدده نحن.. وقد لاحظ الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا «أن جذور المعاصرة في مايكتب الآن فلسطنياً تعود الى بداية هذا القرن».

أما الدكتور حسام الخطيب فهو يرى ضرورة حصر ماتنبغي دراسته من الأدب الفلسطيني بـ «عصر النهضة» واضعاً الفترة الممتدة من ذلك العصر الى اليوم بمراحل تمثلها في:

1 - مرحلة البدايات (ماقبل الانتداب)

2 - مرحلة الانتداب البريطاني على فلسطين

3 - مرحلة النكبة (العام 1948، ومابعده)

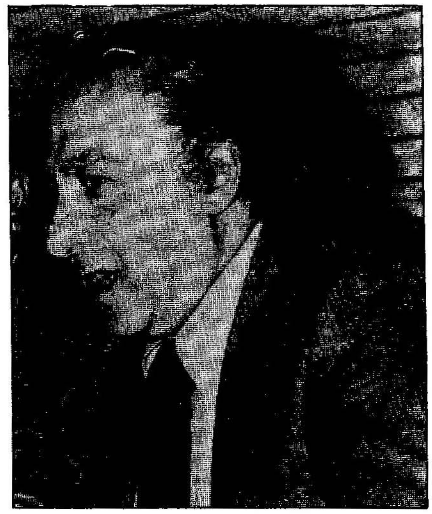
4 - فمرحلة النهوض الثوري (التي بدأت بالكفاح الفلسطيني المسلح، وإنطلاق شرارة المقاومة).

وقد تمنى الدكتور الخطيب على القائمين على هذا العمل حصر تناول هذا الأدب في مفهومه الضيق، كما يتمثل في الشعر، والقصة، والمسرح، والمقالة الأدبية، والسيرة، والمذكرات - أي كل ماتستخدم فيه اللغة إستخداماً جمالياً.

ومن أبرز القضايا الأساسية التي أثيرت في سياق هذا البحث ماطرحه الدكتور محي الدين صابر بخصوص «الادب الفلسطيني من حيث هو أدب عربي بالأساس» متسائلاً: «ماهو الادب الفلسطيني في معزل عن الأدب العربي»... وفي معرض إجابته عن تساؤله هذا، استنتج الدكتور صابر «أن كل أدب عربي حديث هو أدب فلسطيني، وكل أدب فلسطيني هو، بالضرورة، أدب عربي»، ملاحظاً أن التمايز الوحيد بينهما «هو نضالية الأدب الفلسطيني» مؤكداً بأن «هذه النضالية المباشرة هي مايمنحه فلسطينيته.».

إلا أن هذا الرأي قوبل بتحفظ الشاعر محمود درويش الذي رفض مسألة حصر الأدب الفلسطيني في نطاق موضوعات المقاومة والشهادة حسب، بل للفسطيني أن تمتد رؤيته لتشمل العالم كله، بما فيه من حيوات، لأن الأدب الفلسطيني يطمح الى أن يكون بعضاً من تيار الأدب الكبير في العالم.

في هذا السياق، كان الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا قد رأى «وجوب دراسة الأدب الفلسطيني من منطلق الخوف على إذابة هوية شعبه، ملاحظاً أن الوضع الفلسطيني الخاص، أرضاً وشعباً، يجعل من أية كتابة، مهما كان توجهها وأية



جبرا ابراهيم جبرا

كانت لغتها، كتابة نضالية حكماً . . »

بينما دعت آراء أخرى (ابراهيم أبو لغد) إلى ضرورة أن تبحث هذه الندوة في ماللأدب الفلسطيني من تمايز، إذا كان ثمة من تمايز للأدب الفلسطيني . . «وأن علينا أن نبحث في طرق الابداع لدى الأدباء الفلسطينيين ومدى إقترابهم من الموضوع الفلسطيني تحديداً . »

ولكن كما لاحظ الشاعر محمود درويش ـ «ليس المطلوب تسجيل نشاط الروح الفلسطينية حسب، التي يتنازعها ثالوث : الحلم، المكان، البطولة . . إذ ينبغي أن لايحجب الأدب الفلسطيني عن النقد بتضمينه موضوعات فلسطينية، بل ينبغي نشره أمام النقد، والاحتكام الى الابداع فيه فلا تكفي الكتابة عن فلسطين لتكون أدباً . »

واستكمالاً لما دار من مناقشات وطرح من آراء، كانت هناك «أوراق عمل» قدمها للندوة الاساتذة : جبرا ابراهيم جبرا، محمد بنيس، الدكتور حسام الخطيب، وعبداللطيف اللعبي (الذي لم يتمكن من حضور الندوة، وتمت قراءة ورقته نيابة) . . وقد طرحت هذه الاوراق تصورات متقاربة، لوحظ فيها تكامل طبيعة المشروع الدراسي الذي يستلزم الاستمرارية واتخاذ صيغة «المؤسسة» التي تقوم بما يستلزم من أعمال ومهمات . .

والندوة التي اتفق المشتركون فيها على حصر توجهها وعملها بـ «الادب العربي الفلسطيني في القرن العشرين»، خلصت الى عدد من التوصيات الأساسية . . والتي تتلخص في:

أ ـ في حقل الدراسات، رأى المشاركون في الندوة أن ينصب البحث فيها على:

1 ـ تاريخ الأدب الفلسطيني المعاصر.

2 ـ اجناس الأدب الفلسطيني المعاصر.

3 ـ توثيق الأدب الفلسطيني المعاصر (بأعلامه والدراسات الخاصة به)

4 ـ الاطروحات النظرية حول الأدب الفلسطيني المعاصر.

ب ـ انشاء معهد يجمع فيه كل ماكتبه الأدباء الفلسطينيون، وكل ماكتب في الأدب الفلسطيني منذ بداية هذا القرن.

ج ـ الاشراف على مشروع ترجمة يتنامى من سنة الى اخرى يضم :

1 ـ منتخبات من الشعر الفلسطيني المعاصر.

2 منتخبات من القصة الفلسطينية المعاصرة.

3 ـ أعمالاً كاملة شعرية، قصصية، مسرحية، وروائية يتم إقتراحها على هيئة النشر . . وتندرج هذه الترجمات في مايسمى، باللغات الأجنبية، «مكتبة الأدب الفلسطيني»، يشرف على أعمالها قد يرون بترجمة الأعمال الابداعية الفلسطينية الى اللغات الاجنبية، والعمل على الاتفاق مع دور النشر العالمية على نشرها.

د ـ قسم للتوثيق . .

هـ ـ هيئة للاتصال مهمتها التنسيق بين الباحثين والمهتمين بالأدب الفلسطيني المعاصر، عربياً ودولياً.

و ـ كما يقوم المعهد بمنح التفرغ لمن يقدمون على إنجاز أعمال إبداعية، وكذلك للباحثين الذين يرى المعهد ضرورة تكليفهم بدراسات حول الأدب الفلسطيني، وللمدة التي يرى أن العمل يستغرقها.

وقد تكونت لجنة للمتابعة والتنسيق تنحصر مهمتها بمتابعة وتنفيذ التوصيات، والتنسيق بين المكلفين بانجاز هذه الاعمال والمعهد، وتتألف هذه اللجنة من ممثلين عن الاطراف المشاركة في هذه الندوة . . وعلى النحو الآتي:

ـ محمود درويش (دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية)

ـ محمد عزيزة (منظمة اليونسكو)

ـ أحمد الدراجي (الألكسو)

ـ عمر مصالحة (الجمعية العالمية لحماية التراث الفلسطيني ورعايته).

وتعمل الى جانب هذه اللجنة «لجنة استشارية تتألف من جميع المشاركين في هذه الندوة . .

إن أهمية هذه الندوة والعمل الذي خططت له ينبعان من تأكيدها على أهمية التعبير عن الشخصية الفلسطينية في فترة يزداد فيها تهديد هذه الشخصية بالمحو والاذابة . . مؤكدة أن الأدب الفلسطيني، بالاضافة الى كونه جزءاً أساسياً من الأدب العربي المعاصر، فهو يمثل تحدياً خاصاً في مواجهة هذا التهديد، مؤكدة خصوصية المعالم التي ينبع عنها، والتي تبقى الأداب والفنون مجسدة لها من ناحية، ومديمة لها، في مسارها الحي، من ناحية اخرى . .

خاص بـ «الاقلام»

انتاج الكتب في المانيا الاتحادية

يتركز انتاج الكتب في المانيا الاتحادية بايدي شركات احتكارية عملاقة قليلة العدد لدور النشر حسب طبيعة النظام الرأسمالي الاحتكاري السائد فيها ووفق احتكارات بقية الانتاج الصناعي المتركز ايضاً في عدد معين من الشركات الضخمة. وبالمقارنة مع الفترة الاولى التي اعقبت الحرب العالمية الثانية فقد اتسع انتاج الكتب في المانيا الاتحادية تصاعدا هائلاً. ففي عام 1951 تم انتاج 14094 عنوان كتاب فيها. اما في عام 1977 فقد بلغ عدد عناوين الكتب المطبوعة والمنشورة 48736 عنواناً اي بزيادته بنسبة ثلاثة اصناف تقريباً وفيما يلي بعض الارقام الايضاحية لهذا الانتاج

	مجموعة العناوين	الطبعة الاولى	تجديد الطبعة
1951	14094	10149	3945
1961	23132	17717	5415
1971	42967	36116	6841
1976	46763	37628	9135
1977	48736	39044	9692

ورغم ان هذه الاحصائية الصادرة عام 1980 في برلين الغربية لاتعطى صورة مفصلة واضحة عن حجم الكتب، فلا بد ان نشير الى ان عدد دور النشر في المانيا الاتحادية اخذ يتناقص مقابل عدد زيادة الكتب، ففي 1962 كان عدد دور النشر هذه 2358 داراً وتنازل هذا الرقم الى 2267 داراً عام 1977 وكان هذا التناقص يتخذ شكلاً متباطئاً بعكس بقية احتكارات الصناعيه. فمن جهة هناك عدد كبير من دور النشر الصغيرة ذات الصفة التاريخية والخبرة العريقة منذ اجيال عديدة، وقد استطاعت ان تكون لها شهرة واسماً منحها امكانية البيع والاستمرارية بين الزبائن والقراء، ومع ذلك فهي لاتستطيع مزاحمة شركات دور نشر كبرى احتكارية اكثر ثراء وامكانيات في الاعلام والدعاية. ومن جهة ثانية معاكسة نرى ان 8, 5٪ من دور النشر عام 1976 ساهمت بانتاج 45, 63٪ من مجموع ماصدر مطبوعاً من الكتب. وعام 1977 كان اكثر من نصف الانتاج مركزاً بايدي 1, 3٪ فقط من دور النشر في المانيا الاتحادية غير ان 69٪ من دور النشر الصغيرة كانت حصتها من الانتاج فقط 7, 5٪ من الكتب ويعني ذلك ان عدداً قليلاً من شركات دور النشر يستحوذ على نسبة هائلة من الانتاج وان عدداً كبيراًمن دور النشر الصغيرة لايتمتع الا بحصة ضئيلة من ذلك جراء المنافسة العنيفة بين الاقوى والاضعف. وحقيقة واحدة توضح صفة الشركات الاحتكارية العملاقة وطبيعة النظام في انتاج الكتب، ففي المانيا الاتحادية تسيطر ثلاث شركات دور نشر ضخمة وهي بير تيلسمان Bertelsmann وهولتسبرينك Holtzbrinck وسبرينجر Springer

ان سبرينجر علاوة على استحواذها على نشر الكتب وطباعتها تسيطر على حوالي 69٪ من الجرائد والمجلات، وبهذه الصحافة التابعة لها تستطيع ترويج الدعاية لما يصدر منها من كتب. وآيديولوجيتها في نشر الكتب تنعكس كذلك في اسلوبها الاعلامي الصحافي حيث تعتمد على الشكل والسطحية وتوجيه انظارالقراء الى أمور جانبية وتجسيد انباء الاحداث العابرة البسيطة من علاقات جنسية او سرقات في مخازن اومنازعات فردية دون الاهتمام بشكل عيق في المهام والصراعات الاجتماعية الكبرى الى غير ذلك. وقد بدأت هذه الشركة بالتدريج تقوى وتستفحل فاشترت او ابتلعت دور نشر كثيرة حصرتها بايديها.



ومثال شركة بيرتيلسمان ايضا يوضح اسلوب تركيز انتاج الكتب، ففي عام 1968 اشترت هذه الشركة دار نشر اولشتاين المتخصصة بنشر المجلات وفي 1969 اشترت اكثر حصص دار نشر فوغيل للمجلات الفنية والاختصاصية وفي 1973 ساهمت في شركة شيل وشون وساهمت بنسبة 30٪ في دار نشرت. عابلر (ثم ارتفعت هذه النسبة فيها الى 49٪ عام 1975) وفي 1974 اشترت دار نشر ڤيست دوتيشه ودار نشر فيفيك Vieweg وفي 1975 اشترت دار نشر بلا بفاليت Blanvalet في برلين الغربية وفي 1977 اشترت دار نشر غولدمان التي تنشر كتب الجيب كما ساهمت بنسبة 49٪ من دار نشر وطبع الخرائط هيرينبيرغر Herenberger ثم بنسبة 51٪ من دار نشر كتب الجيب المسماة بانتمان بوك Bantman Book الامريكية وبنسبة 30٪ من دار نشر فراتيلي فابري اديتوري Fratelli Fabri EDiton الايطالية في ميلانو كما تملك شركة بيرتيلسمان ثلاثاً من مجوع ست جمعيات كتب كبرى في المانيا الاتحادية وهي جمعية في غير تيلسلوه التي تضم 2800000 عضووجمعية التعلم الاوربية في شتوتغارت وعدد اعضائها 000 1200 عضووجمعية التعليم الاوربية في مدينة دارمشتات وفيها 000 400 عضوويعني ذلك انها تضمن لنفسها في المانيا الاتحادية 5, 4 ملايين قارىء في هذه الجمعيات من مجموع 5, 6 ملايين في الجمعيات الست وكلهم قارئون دائمون.

هذا علاوة على سيطرتها على غالبية سوق الكتب ولديها علاوة على ذلك 10 بالمائة من القراء الدائمين غير المنتمين الى الجمعيات، وقد اوضحت جريدة «دي تسايت» الصادرة في هامبورج في المانيا الاتحادية مدى سيطرة هذه الشركة وتأثيرها قائلة «ان الصفقات السنوية لشركة ببرتليسمان تبلغ 79, 4٪ مليار مارك وبذلك فهي اكبر من امبراطورية جرائد سبرينغر بخمس مرات»

وفي السنوات الاخيرة اتسع تركيز انتاج وبيع الكتب بشكل مستقطب في المانيا الاتحادية فقد نشرت جريدة فورفورت التابعة للحزب الاشتراكي الديمقراطي عام 1983 بعنوان «اقتصاد بدل من ثقافة» مشيرة الى شركة احتكار الكتب الكبرى كارتيل هولتسبرينك Holtzbrinck » بعد بيع دار نشر روفولت اصبحت شركتا بيرتيلسمان وهولتسبرينك تسيطران على السوق. فمن اي زاوية سياسة تهب الريح؟ ان ساسة حزبي الاتحادين المسيحيين يستطيعون الابتهاج لهذا التركيز الوارد من شتوتغارت لمواصلة الاتجاه الادبي الذي سارت عليه دار نشر روفولت ولكن هذا التركيز يعني تفضيل المصالح الاقتصادية على الحياة الثقافية، فمن العسير أن نتوقع من شركة هولتسبرينك ان تواصل التراث الادبي الذي حملته دار نشر روفولت»

وهذا التركيز لايقف عند حده ففي السنوات القادمة يتوقع ان يشتد ويقوى بايدي هذه الشركات العملاقة لتبتلع شركات اصغر منها حسب طبيعة النظام الرأسمالي القائم على تكديس وتراكم الثروة بايدي الاقلية من الشركات الكبرى.

ان اعتماد هذه الشركات في طبع ونشر الكتب قائم قبل كل شيء على التجارة ولهذا الشركات خبرة تجارية واسعة في ترويج مايدر عليها من ارباح هائلة كما انها تعرف كيفية كسب القراء واغراءهم على شراء كتب جذابة الشكل سطحية المحتوى، وتصرف انظارهم عن واقع الحياة والمستقبل والتفكير الجدي العميق في المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والثقافية اليومية، كما ان جل اهتمامها هو التشهير بالنظام الاشتراكي وبحركات التحرر العالمية، وقد نشر تلفزيون المانيا الاتحادية مرة عرضاً لما يتحمله عشرات الكتاب والفنانين من حرمان، وفقر جراء اعراض شركات نشر الكتب عن طبع ونشر كتبهم ومنتجاتهم الفنية الاصيلة ذات المحتوى القيم لأن هذه الكتب ليست قائمة على اسلوب تجاري يوفر لهذه الشركات ارباحاً هائلة.

والمنافسة الحادة بين الشركات الضخمة ودور النشر الصغيرة تتضح بما قاله غونتر كريستيانسين المشرف على اتحاد بورصات تجارة الكتب الالمانية «ان منافسات قاتلة قائمة في هذا الفرع» والتأثير التجاري والايديولوجي الذي توجهه الشركات الاحتكارية في هذا الميدان يتضح باستفتاء قامت به شركة بيرتيسلمان عام 1982، فان 2836 من القراء الكبار والشباب الذين شملهم الاستفتاء كنموذج عام لمواطني المانيا الاتحادية يقرأون في الشهر بمعدل 18,5 ساعة (من الكتب والجرائد والمجلات) و 94٪ من دور السكن تمتلك خزانات كتب او رفوفاً لها ومعدل ما في كل دار منها 186 كتاباً (للزينة فقط) واهتمام الناس بشراء الكتب من نوع خاص حسب هذه الاحصائية يوضح قلة اهتمامهم بالافكار الايديولوجية، ولكن الاهتمام يتزايد بقراءة الكتب التاريخية والدينية والكتب التي تتحدث عن الشخصية ومعرفة الذات والتكافؤ في الحقوق والكتب البوليسية. وهذا ماتركز عليه شركات دور النشر في النشر والترويج، فكتب الجيب الصغيرة مثلاً تأخذ خطاً تصاعدياً في اقبال الناس على شرائها. وبينما كان انتاجها عام 1950 ـ 1957 (1280 عنواناً) بمجموع نسخها الذي بلغ حوالي 65 مليون نسخة، تصاعد هذا الرقم عام 1977 فبلغ 6348 عنواناً وعام 1981 ارتفع الى 8600 عنواناً ومواضيع هذه الكتب الصغيرة محصورة في الحرب والمغامرات والافكار الطوبائية، والمرأة والعائلة والحب وغير ذلك. وتقدم الشركات بغية ربط القراء بانتاجها اجازات ترخيص لاعادة طبع هذه الكتب بسعر مخفض لشراء هذه الكتب بشكل اوسع جهد الامكان. وتتبع الشركات في سبيل ترويج آيديولوجيتها الرأسمالية والتشهير بالاشتراكية اسلوباً مغرياً محنكاً في الاعلام او تمزج في الكتب عدة مضامين مختلفة متباينة في افكارها واهتمام قرائها لتستحوذ على اكبر عدد من القراء بمختلف مستوياتهم واهتماماتهم واذواقهم.

كما ان هذه الشركات في اتباعهم الاسلوب التجاري المعروف تتحين الفرص للمناسبات لاشباع رغبات الاسواق، ففي احياء ذكريات كلاسيكية تستعد لفترة طويلة قبل ذلك لتغطية يوم الذكرى بعدد هائل من الكتب، وقد لاحظت هذه الظاهرة فئة عام 1981 فاسست شركة خاصة بنشر الكتب الكلاسيكية الالمانية وقد هيأت نفسها للاعوام الثمانينية لاحياء ذكرى بعض الشخصيات الكلاسيكية وفي برنامجها 24 مجلداً في السنة.

ان شركات انتاج الكتب وماتسيطر عليه من صحافة واعلام تبرز الكتاب الذين يؤلفون في حقل التشهير بالافكار الاشتراكية وتنشر كتبهم بشكل موسع وبطبعات رخيصة، ومن هؤلاء المؤلفين سيميل وهانيريش وكيرست وكونساليك. ففي عام 1980 مثلاً نشرت مجلة بيلت الواسعة الانتشار الهزيلة المحتوي المغرية باسلوب نشرها الاخبار والاحداث التافهة التي تجسمها هذه الجريدة التابعة للشركة الاحتكارية شبرينغر، نشرت سلسلة عن 20 رجلاً مهماً في المانيا، ومما اوردت عن الكاتب كونساليك ان هانيس غونتر الذي سمى نفسه كونساليك بدأ بالكتابة وعمره عشر سنوات ولم ينقطع عن الكتابة منذ تلك ومنذ تأليفه كتابه طبيب من ستالينغراد 1956، وقد اصبح بقلمه حليف النجاح، وقد اشترى كتبه اكثر من 40 مليون شخص، وقد الف كونساليك 85 كتاباً بلغت طبعاتها ما يربو على 45 مليون نسخة في 17 لغة. وكونساليك هذا من الذين يطبعون كتبهم في دار نشر بيرتيلسمان، واحداث بولونيا مثلاً كانت مجالاً استغلته شركات دور النشر التجارية للتشهير بالاشتراكية وكسب الارباح الجسيمة من هذا الترويج وقد تأسس لهذا الغرض فرع يسمى مكتبة بولونيا في دار نشر سور كامب الالمانية.

ان ارباح دور النشر زادت في الاعوام السبعينية والثمانينية مابين 4,8٪ ومواضيع الكتب تختار وتهيأ قبل سنتين على اقل حد عادة. ومع هذه المواضيع يتم اختيار المؤلفين والكتاب وتحديد وقت النشر في الفرصة المناسبة المقررة، فاسلوب اخراج الكتب و طبعها وتعيين مواضيعها ومحتوياتها يعتبر وفق اسلوب اسواق الموضة التي تتغير بين فترة واخرى كسباً للارباح، فكتاب جورج اورفيل الذي اثيرت له الضجة في اوربا بداية عام 1984 هيء له منذ 1982، ففي تموز 1982 كتبت وكالة الصحافة الالمانية قائلة: «ان الموضوع الاهم في معرض الكتب في فرانكفورت عام 1984 مثبت نهائياً، فقد وافق مجلس الاشراف على شركة المعارض لاتحاد بورصات تجارة الكتب الالمانية على اقتراح 1984 وهو الانسان في عالم الادارة» واحصاءات التجارة الخارجية لتجارة الكتب في المانيا الاتحادية سجلت عام 1981 زيادة في صفقاتها بنسبة 7,8٪ اكثر من العام الذي سبقه.

فقد حققت هذه الشركات بصادراتها مبلغ 1,6 مليار مارك وفي عام 1981 منحت دور النشر الالمانية 2161 اجازة ترخيص لطبع كتبها في الخارج، واكثر تصديرات كتب المانيا الاتحادية يتم قبل كل شيء الى النمسا وسويسرا وهولندا وايطاليا واكثر هذه الكتب المصدرة رواجاً مايحمل مواضيع العداء

للاشتراكية والكتابة عن دول العالم الثالث.

وكتب المانيا الاتحادية التي تصدر الى الولايات المتحدة الامريكية قليلة بالمقارنة مع التصدير الى دول اوربا الغربية. وهذا ما تذمر منه دور النشر الالمانية الغربية فعزمت في آذار 1983 على ان توسع نشاطها لتزيد من تصديرها الى القارىء الامريكي أذ أقامت اكثر من 50 دار نشر معرضاً يضم 17000 عنوان كتاب للرأي العام الامريكي وهو معرض مصغر لمعرض كتب فرانكفورت وقد وصفت وكالة الصحافة الالمانية هذا المعرض بانه كان بصورة عامة مقبول النتائج من قبل دور النشر الالمانية الغربية كما قال مدير معرض كتب فرانكفورت: «نؤمل جميعاً ونعتقد ان علاقات الادب والثقافة والنشر وتجارة الكتب بين امتينا يجب ان تستيقظ بحيوية جديدة وقوية» كما ان شخصيات اخرى في تجارة الكتب ودور النشر تطالب بازالة فكرة الاعراض عن الكتب الالمانية، هذا الاعراض الذي تنامى منذ عدة عقود من السنين في الولايات المتحدة الامريكية حيث يحظى الادب الفرنسي والايطالي فيهما بسمعة افضل.

● مرتضى الشيخ حسين



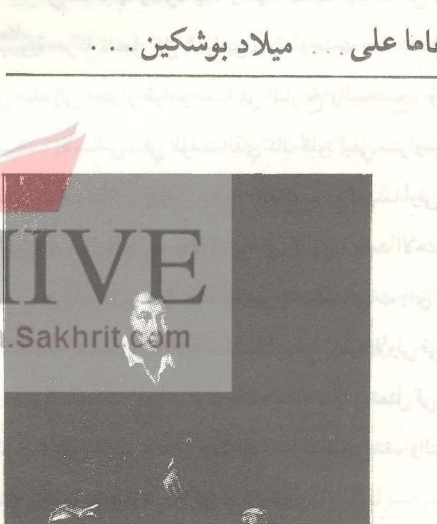
موسكو

الندوة الثامنة لقراءات دستويفسكي

جرت مؤخراً في متحف فيودور دستويفسكي في مدينة لينينغراد الندوة الثامنة المعروفة باسم «قراءات دستويفسكي» بمشاركة واسعة من قبل كتاب ونقاد وباحثين متخصصين بنتاجات وحياة دستويفسكي الذي كتب عدداً من المؤلفات الادبية الخالدة نذكر منها رواية «الجريمة والعقاب» وقصص «المساكين» و «الليالي البيض» و «القلب الضعيف» بجانب نتاجات ادبية اخرى حققت الشهرة العالميه بفضل ما تتمتع به من قوة تأثير ومشاعر انسانية ومقدرة على كشف العصر الذي كان يعيش فيه الكاتب.و «قراءات دستويفسكي» عبارة عن ندوة علمية يشارك فيها المتخصصون بنتاجات دستويفسكي وحياته الابداعية.وفي هذا العام جرت الندوة للمرة الثامنة وقدمت خلالها الكثير من البحوث والتقارير التي تسلط الضوء على العديد من الجوانب الفنيه والحياتية للكاتب الذي لا تزال نتاجاته تثير البحث والجدل عند الكثيرين. ونظراً لا همية التقارير والبحوث التي قدمت خلال «قراءات دستويفسكي» والتي تحدثت عن الكثير من جوانب حياة الكاتب فاننا سنتناول وبشئ من التفصيل بعض هذه التقارير التي تم اعدادها اعتماداً على الكثير من الوثائق والارشيف والتي تزود القارئ بالكثير من المعلومات عن حياة دستويفسكي الابداعية. الباحث غ فريدليندر الحائز على جائزة الدولة السوفيتية لعام 1983 لبحثه «دستويفسكي والادب العالمي» افتتح ندوة «قراءات دستويفسكي» ببحث جديد يحمل عنوان «دستويفسكي في الصراع المعاصر للافكار» والذي اكد فيه على اهمية الدراسة الجدية لتراث دستويفسكي الادبي باعتباره ظاهرة مهمة في التراث الانساني مشيراً الى ان هذه الدراسة يجب ان لا تكون في معزل عن الصراع الفكري المعاصر. باحث آخر هو السيد اي فولغين قدم تقريراً يحمل عنوان «الايام الاخيرة لدستويفسكي» وقدم فيه بعض التصورات والحقائق حول مرض الكاتب ووفاته فذكر ان موت دستويفسكي له علاقة بحادثة اعتقال جاره المعروف بيرانيكوف والذي كان عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة الارادة الشعبية (احدى المنظمات الثورية التي كانت تناضل ضد القيصرية في روسيا). أما علاقة دستويفسكي بهذا الحادث هو ان صديقه الشخصي والمقرب والذي كان يعمل في الشرطة السرية القيصرية كان متعاوناً بشكل سري مع جاره السيد برانيكوف.والذي يؤكد صحة فرضية الباحث فولغين هو ان دستويفسكي كان متمرداً على الواقع الذي كان سائداً في روسيا القيصرية وفي احدى المرات قال دستويفسكي في اشارة الى الوضع الفاسد في روسيا القيصرية وبكل صراحة: «لا يجوز الاستمرار في العيش بهذا الشكل!» وقدمت ايضاً بحوث وتقارير اخرى لها علاقه باسلوب وفنون الكاتب. فمثلاً قدمت الباحثة فيتلوفسكايا بحثاً بعنوان «نغمة ليرمنتوف في عمل دستويفسكي المساكين» والتي اوضحت بعض تأثر دستويفسكي بنتاجات الشاعر والكاتب الروسي ليرمنتوف وانعكاس هذا التأثير في رائعة دستويفسكي «المساكين» كذلك قدم الباحث ب. تيخوميروف تقريراً عن تأريخ رواية الجريمة والعقاب. كذلك كانت هناك تقارير لكل من ف. بوشكاريفاو اي. سفيردينكو عن رواية دستويفسكي «المراهق» وقد اكد كل من الباحثين ان الفن الذي كتبت به الرواية هو فن تربوي واخلاقي.كذلك جرى التطرق خلال الندوة الى نتاجات دستويفسكي الاخرى مثل عمله المعروف «مذكرات من بيت الاموات» الذي وصفه الباحث م. غيغولف بانه عمل لعب فيه الكاتب دور المؤلف الحكواتي. ومن التقارير الممتعة والتي اثارت اهتمام ونقاش المشاركين في ندوة «قراءات دستويفسكي» التقرير الذي قدمه الباحث ب. توروب والذي يتحدث فيه عن تأثير الكتاب المقدس الانجيل على رواية الكاتب المعروفة «الجريمة والعقاب» وقدم الباحث بعضاً من الامثلة على ذلك

اما العاملون في متحف دستويفسكي حيث جرت الندوة المذكورة فقد اعلنوا نتائج البحوث التي قاموا بها لبعض الوثائق والرسائل المجهولة للكاتب، فمثلاً تم الحصول على بعض المعلومات الجديدة التي تخص رواية «المقامر» كذلك تم كشف بعض المعلومات التي تتعلق بعمل دستويفسكي في مجلة «كراجدنين» والعلاقه المعقدة لدستويفسكي مع رئيس تحرير المجلة المذكورة ويتضح للقارئ من هذه النظرة السريعة للتقارير والبحوث التي قدمت في ندوة «قراءات دستويفسكي» مدى الاهتمام الواسع بنتاجات هذا الكاتب الكبير الذي توفي عام 1881 بالرغم من الفترة الزمنية التي تفصلنا عنه. وهنا اتذكر العبارة التي قالها كونستانتين فيدين في الكلمة التي القاها في الاجتماع الاحتفالي بالذكرى المائة والخمسين على مولد دستويفسكي في عام 1971 والتي اكد فيها «.... ان المأثرة الانسانية مأثرة الكاتب التي قام بها فيدور ميخائيلوفيتش دستويفسكي عزيزة علينا الى الابد. فهو سلفنا وذاكرة ضميرنا.»

185 عاما على... ميلاد بوشكين..



احتفلت الاوساط الادبية السوفيتية في عموم الاتحاد السوفيتي بالذكرى 185 لميلاد الشاعر الروسي الكبير الكسندر سير غيفيتش بوشكين (1799-1837) والذي يعتبر احد اعلام الادب العالمي. وبوشكين شاعر قبل كل شيء الا انه ابدع نثراً لا مثيل له في الكمال. وكتب بوشكين العديد من قصائد الشعر الغنائي في الحب والفلسفه ونذكر منها «يفغيني اونيغين» و «بوريس غودونوف» و «الفارس النحاسي» وتتميز اعمال بوشكين الشعرية والنثرية بقدر كبير من الاقتدار الفني العالي والموهبة الفنية التي ينفرد بها بوشكين.وغوغول وليف تولستوي وغيرهم كانوا متأثرين ومعجبين لدرجة كبيرة بنتاجات بوشكين الابداعية. ويتميز اسلوب بوشكين بالوضوح المتناهي وايجاز العبارة ودقتها وخلوه من كل تزاويق الاستعارةوالتشبيه، والالتزام بسرعة تطور الحبكة.لقد كتب بوشكين «الدقة والايجاز هما فضيلتا النثر. فهو يتطلب المزيد والمزيد من الافكار التي لا تغنى عنها اي تعابير زاهية» ويعتبر بعض نقاد الادب بان بوشكين هو مؤسس النثر الواقعي. من الاعمال النثرية التي تألق بها بوشكين والتي ترجمت الى العديد من لغات العالم ومنها لغتنا العربية «قصص بيلكين» وقصة «ابنة الآمر» التي كان يعتبرها الكاتب الروسي الكبير نيقولاي غوغول افضل عمل من النوع القصصي وقد كتب غوغول عن هذه القصةيقول ان «النقاء وعدم التصنع ارتفعا فيها الى درجة من السمو يبدو معها الواقع نفسه متصنعاً وكاريكاتورياً».

بوشكين ولد في موسكو وينتصب تمثاله اليوم فى احدى الساحات الرئيسة في العاصمة السوفيتية. وقد تحولت الذكرى 185 لميلاد بوشكين والتي احتفل فيها في يونيو حزيران من العام الحالي الى عيد وتظاهرة ادبية حقة اعد لها برنامج ثقافي واسع شمل القاء المحاضرات واقامة الامسيات الادبية التي خصصت لنتاجات الشاعر بالاضافة الى العديد من الفعاليات الادبية الاخرى وحضر الى العاصمة السوفيتية عدد من الشخصيات الادبية العالمية للمشاركة في الذكرى المذكورة. وفي هذه الذكرى اهدت الحكومة الجيكوسلوفاكية بعض الكتب عن بوشكين الى متحف بوشكين في موسكو وهذه الكتب هي نسخ فريدة من القرن التاسع عشر باعها احد تجار الكتب الروس في القرن الماضي وتشمل بعض نتاجات الشاعر. من قصص بوشكين الاخرى التي ترجمت الى العربية قصة «الطلقة» وقصة «عاصفة ثلجيه» وقصة «صانع التوابيت»

وقصة «ناظر المحطة» وفي الذكرى 185 لميلاد بوشكين التي صادفت في العام الحالي اصدرت دار «رادوغا» للنشر في موسكو كتاب «الكسندر بوشكين مختارات نثرية» باللغة العربية.

● عباس خلف

باريس

وفاة ميشيل فوكو
تهز الحياة الثقافية في فرنسا

إن الحضور الفكري الهام الذي يشغله ميشيل فوكو في الوسط الثقافي الفرنسي، بل والممتد خارج الحدود، جعل لوفاته في نهاية شهر حزيران المنصرم وقع الكارثة، وأحدث فجيعة حقيقية بين زملائه في الكوليج دي فرانس، أعلى مؤسسة علمية بفرنسا. حيث كان يشغل كرسي العلوم الانسانية منذ عام 1971، وبين المئات من مريديه وتلامذته خلال ما يقرب من ربع قرن

إن المتابع للحياة الثقافية والأدبية في فرنسا لايمكن أن يجد أقوى أو أخطر من هذا الحدث الذي جعل رجال الفكر في فرنسا، بل كل وسائل الاعلام، بمختلف انتماءاتها ومشاربها، وحتى السياسية، المتخصصة منها: جعل هذه الجهات جميعها تقف وقفة حقيقية عندما تعتبره منعطفاً خطير الأهمية في

تاريخ الفكر الغربي المعاصر. فتخصص صفحات وتحليلات مطولة لقراءة ذاكرة معرفية عميقة الغور كانت مسلحة منذ بدايتها بارادة المعرفة الخلاقة من أجل الوصول إلى فرض إرادة الحقيقة، حقيقة الفكر. والجذر الثقافي - الانساني للانسان، حقيقة كل ما تحاول شتى أنواع السلطات اخفاءه، قمعه أو تسطيحه لتسييد أوهامه.

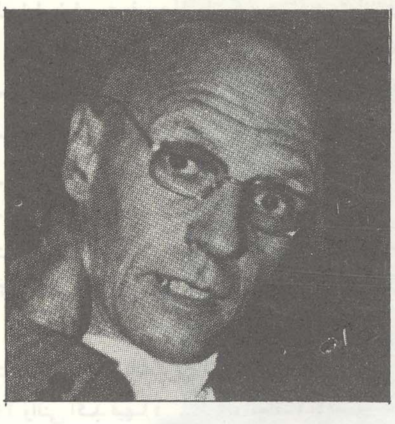
على مدى ربع قرن، أي منذ أوائل الستينات كان ميشيل فوكو قد قرر احداث قطيعة ابستمولوجية في معترك الهزات العنيفة التي شهدتها الثقافات الغربية، ومنها الفرنسية عقب الحرب الكونية الثانية، وعند هذا المفكر الذي اختار الفلسفة أو اختارته هذه لبذر مجال جديد للتأمل لم يعد من الممكن مساءلة الكون او الانسان أو التاريخ بالميتافيز يقاولا بالعقلانية، كما تخرق أمامه الرداء الديالكتيكي الماركسي، إن كل هذه المعارف ومنتجاتها تقوم على مبدأ الشمول، لا من حيث إحاطة موضوعية مزعومة، ولكن بفرض قانون هيمنة كلِّيانية، والحال أن هذا التاريخ بات ينتج نقائضه، ويسفِّه ما اعتقد أنه حققه بين الماضي والحاضر، فيكون ما تحقق في أحسن الأحوال، عبر تاريخ الفكر هو إنتاج التيمة (الموضوع) لكن أبداً ضمن يقين ثابت، ومن المؤكد، هنا أن ميشيل فوكو، من هذه المحصلة يسحب التسفيه على الماركسية نفسها، فلقد كان أمامه جان بول سارتر يعاود أمامه حضوراً استثنائياً باسم الايديولوجيا بعد أن بهت طيف الفلسفة الوجودية الذي استجاب لمرحلة خصوصية من الخراب الشامل الذي لحق الانسان الاوربي خلال الحرب الثانية. واذن فالتأمل الفلسفي عند فوكو لا يمكن أن يندرج في احدى وتائر استمرار المعرفة في نفسها، ولكن باحداث زلزال داخلها، وباللجوء إلى:

- أولاً: نفي الموضوع - المعرفة، والدخول من باب الابستمولوجيا.

- ثانياً: قراءة المعرفة لا بالثقل التاريخي والنفسي (السيكولوجي) ولا البلاغي، وحده، ولكن استعمال قراءة الخطاب وزرع أسسه ونظمه الجديدة

- ثالثاً: إن الابستمية **Lepisteme** هي أهم وأخطر مايجب أن ينشغل به الباحث والفيلسوف بواسطة تملك القوانين والعلاقات الداخلية التي تسكن مختلف تجليات وأشكال الخطاب وأنواع العلوم المختلفة.

بواسطة هذه الأدوات، المسالك وضع فوكو أسس بنائه الفلسفي يخترق به زمام عالم ينهار، وكانت الأحداث الشهيرة التي عرفتها فرنسا، وباريس، على الخصوص، في أيار 1968، قد وضعت كل فكر، بالرغم منه، على حافة حتمية مراجعة خطاطاته مراجعة جذرية وبأن ينصرف الى عملية التفكيك واعادة التفكيك لكل الظواهر ذات الطبيعة الشمولية: وهنا، فان علينا أن نتبين بأن الدراسات التي أنجزت في ميدان اللغة، أي اللسانيات الحديثة كانت قد



ميشيل فوكو

بلغت شأواً هاماً. أي تحولت الى مصدر أساس تستقي منه العلوم الانسانية الكثير من مناهجها ومقولاتها، وعنها خصَّت البنية داخل كل عمل، فأصبحت البنيوية حركة تشمل كل الميادين، وقد وجدت عند ميشيل فوكو تكريساً كبيراً في ميله إلى اجترار ظواهر معينة في التاريخ والمجتمع، ومحاولة تفكيكها الى بنياتها الأساس، في الوقت الذي كان كلود ليفي ستراوس قد انصرف فيه إلى الدراسات الأنثر پولوجيا مطبقاً ذات المنهاج، بينما أولى الناقد الأدبي رولان بارت الميدان الأدبي، والاجتماعي، بدوره، ذات الاهتمام، ولكن بتطوير مبادىء اللسانيات باتجاه ماسمي بالسيميائيات (اي علم العلامات).

والحقيقة أن انقلاباً شاملاً كان قد بدأ يعطي ثماره الأولى في الثقافة الفرنسية مع أواخر الستينات. وعند فوكو فان هذا الانقلاب تمثل في مجموعة الدراسات الهامة التي أسهم بها لبناء مؤسسة معرفته الجديدة، والتي يمكن رصد بعض عناصرها ومعطياتها في الآتي:

- إن معرفة فوكو اذ حددت أدواتها اتجهت إلى اختيار متونها ومجالات تطبيقها، وانه لمن العجيب أن يكون هذا الفيلسوف من أخطر من جاء ينافس المؤرخين، سواء الذين سبقوه، أو من معاصريه الكثيرين، وخاصة كلود بروديل، فهو قد صفَّى الحساب مع النزعة الوصفية - التقريرية، واتجه يستحضر التاريخ في قراءة اذا كانت تستعيد شواهده وعلاماته فلكي تكتشف إبستميتها، اي العلاقات الداخلية الكامنة في الخطاب المعرفي التاريخي - السياسي، من ناحية، ولكي تكشف، من ناحية ثانية زيف القوانين، وما أكثرها، والمفاهيم التي سادت الماضي وتركت ظلاً كثيفاً على الحاضر والمستقبل، وهكذا كان كتابه: «تاريخ الجنون» بداية جيدة في هذا المنحى، عمل من خلاله على تشريح مؤسسة العزل، وكتم خطاب من دعوا

بالمجانين، وتفكيك العلائق العامة والخاصة، التي تحكم هذه المؤسسة، باعتبارها وحدة مستقلة، وباعتبارها تجميعاً لمفهوم جماعي عن العزل. كتابه الثاني: «المراقبة والعقاب» خصه لدراسة مؤسسة عزل ثانية وهي السجن، ومن منظور تاريخي دائماً، جعل المجتمع العصري (المعاصر) يتمظهر في صورة اسقاطات مفاهيم الماضي، وبالعقلية التي سادت وأرادت أن تقرن العقاب بنوع معين من الممارسة والأخلاق، أي تلك التي حولت هذا المجتمع نفسه الى مجال واسع للحصار والعزل. لنلاحظ، هنا، كيف أن فوكو ينفي المعرفة المجردة، أو ان هذه تتمفصل في العيانية الحادة التي تنعطف بها العلاقة، وحين تأتي مجردة في المفهوم الابستمولوجي تكون قد مرت عبر كل قوانين الخطاب المختلفة.

انها عملية حفريات حقيقية (أركيولوجيا Archeologie) وقد مهد لها ميشيل فوكو بحثاً وتنظيراً في كتاب مستقل، يعتبر من أهم دراسات العلوم الانسانية حالياً، ونقصد: «أركيولوجيا المعرفة» وهنا كان يضع أسس المنهج، ويحدد بأن ما يعنيه ليست الايديولوجيا، ولكن موضوع المعرفة، حالها، تجسداتها، لاكمتن كتابي وحده، ولكن في تجليات مختلفة، المعرفة كخطاب هو المقول والقول، والعلاقة المتشابكة بينهما، وضمن السياق الذي يندرج فيه القول، وليست الرسالة هي هدفه، ولكن الكشف عن البنية. عن مركباتها، عن الوحدات الصغرى والكبرى، وهذا كلّه بأداة القراءة، القراءة التي سبق أن قال عنها ألتوسير بأنها ليست بريئة أبداً، أي أنها لابد أن تتقاطع مع ما لدى الباحث اما من نزوعات أو فروضات أو محددات فكرية معطاة، فتقرأ المكتوب وكأنه لم يقرأ بعد فتفصح عن خطابه، وتستطيع أن تفتق عذريته المشبوهة أو أضاليله، وتستنطق المسكوت عنه. وان الامر في العمق يتعلق بالابستمولوجيا. بالوصول الى نسق جديد ومنهجية مغايرة لرصد تاريخ الأفكار عبر مجموع العلوم الانسانية، ومن خلال الظواهر الحية التي عاشتها المجتمعات القديمة والحديثة أيضاً. وكما قلنا فان المفتاح لهذا كله، عند فوكو، يوجد في «نسق الخطاب» وهو عنوان المحاضرة الهامة التي دشن بها دخوله الأول الى الكوليج دي فرانس

● أحمد المديني

وفاة اشهر شاعر بريطاني يتغنى بالأماكن والمحلات!

في العشرين من ايار الماضي توفي اشهر الشعراء الانكليز هو السير جون بير جيمان عن عمر يناهز السابعة والسبعين.



وكان السيرجون قد عانى من مرض الشلل الرعاشي عدة سنوات. وفي عام ١٩٨١ اصيب بنوبة قلبية حادة أقعدته الفراش، ولم يتمكن بعدها من النهوض. عاودته في العام الماضي باكثر حدة.

وكان الشاعر بير جيمان قد حصل على لقب «سير» عام ١٩٦٩ واختارته الملكة اليزابيث الثانية قبل أثني عشر عاماً ليكون أبرع شاعر بريطاني.

وكانت اعماله تجد اقبالاً شديداً من القراء العاديين مثلما تجد من المؤسسات الادبية.

وصف الاديب الانكليزي دبليو اج. آودن اشعار السيرجون بانها بارعة. لكنها ليست انسيابية وهويهتم بالاماكن، وبالنسبة له، فان فرعاً لسكة حديد لايقل اهمية وقيمة عن حائط روماني اثري، وان صالة شاي جميلة لا تقل متعة عن كاتدرائية قوطية.

تلك العبارة التي قالها أودن عن شعر السير بير جيمان كانت عنوان مجموعة شعرية اصدرها الاديب المذكور عام ١٩٤٧ مع قطع نثرية مختارة له ايضاً. في مقدمة لديوانه الذي صدر عام ١٩٧٢ كتب الاديب فيليب لاركي: يكاد يكون الوحيد بين الشعراء الاحياء الذي يعتبر من الكتاب الملتزمين. قصائده تنبع من شعوره الحقيقي بالحياة الواقعية، ونتيجة لذلك اعاد للشعر دراماتيكيته التي افتقدها منذ زمن، وقد ابدى السيرجون اهتماماً خاصاً بفن العمارة والتغيير الذي طرأ على العاصمة البريطانية لندن، وهكذا اشتهر باعتباره اقوى من قام بحملة لانقاذ تراث فن العمارة البريطاني. وقد انعكس ذلك في قصيدة كتبها عام ١٩٥٤ بعنوان «مرثاة» حول موت محطة شارع الدرسكيت والتي كان مطلعها:

«يسقط الثلج على مقصف محطة الدرسكيت
السخام البخار معلق في نفق من البحار.
يامدينة لندن! قبل ان يأتيك التدنيس المقبل
لتكن غابة ابراج كنائسك شعاري.

وكانت اشعار السيرجون تلقي رواجاً كبيراً وخاصة مجموعته «الاجراس تستدعيني» التي صدرت عام ١٩٦٠ والتي بيع منها اكثر من مائة الف نسخة، كما بيع من دواوينه الاخرى مئات الالاف من النسخ.

عام ١٩٥٤ نالت قصيدته «المرحومة كريسنثيمس». جائزة (فويل) كما نشرت مجموعته «اشعار لنسية» عام ١٩٨١ و «أشعار غير مجموعة» عام ١٩٨٢.

وخلال الحرب العالمية الثانية عمل ملحقاً صحفياً في ارلندا عام ٩٤١ و ٩٤٢ ثم في الادميرالية البريطانية عام ١٩٤٤. وعمل ناقد كتب في عدة صحف بما فيها الديلي تلغراف. وكان نشطاً في منظمات الفنون البريطانية. عام ١٩٣٣ تزوج الانسة بنيلوب فالنتاين هيستر التي كانت أديبة هي الاخرى تكتب باسم بنيلوب تشيدود وأنجبا ولداً وبنتاً...

وعند وفاته كانت بقربة رفيقته التي ظلت معه عدة سنوات، وهي الليدي اليزابيث كافندش.

● ترجمة: جوزيف ملكون

كتاب جديد عن سكوت فيتز جيرالد

ف. سكوت فيتز جيرالد تأليف اندريه لي فوت

ذكر فيتز جيرالد في احدى المناسبات ان (الحياة هي عملية انهيار). وقد كانت حياته كذلك بالتأكيد. والانهماك في قراءة كتاب «لي فوت» يشبه الخوض في ركام من الانقاض. اذ كانت نوبات الغضب اثناء تناول الخمر تحيل الفخارية والزخارف الى فتات، فقد الحقت به شتى الاصابات. ومن هنا، فإن قصصه غالبا ماتعج بالمواد المسحوقة: قناني واقداح واواني مكسورة واذرع وسيقان وانوف وضلوع ممزقة.

ان الحطام الجسدي ماهو الا الدليل السطحي على اهتمام اشد عمقا بكل ما هو ممزق ومطحون. كانت الاحلام الخائبة والمعنويات المنهارة هي التي تخلب لب فيتز جيرالد حقا. وقد صادف هذا الامور لاول مرة في حياته على يدي ابيه الذي كان (رجلا منهارا تمام الانهيار) والذي انهار عندما افلست تجارته، ولما اصبحت العائلة على شفير الهلاك المادي مدت عائلة ام فيتز جيرالد يدها وانقذتهم من الفقر. وقد كانت تلك الحالة هي التي جعلت فيتز جيرالد يصب جل اهتمامه على الاغنياء. ففي المدرسة كان ترجل الطلاب الاثرياء من سيارات الليموزين الفارهة سببا لاثارة وجله دوماً. وقد حاول مجاراتهم من خلال امر واحد وهو محاولة اثبات وجوده في ساحة لعب كرة القدم، وقد لازمه هذا الطموح على نحو يائس دائما حتى في جامعة برنستن.

اما الامر الاكثر اهمية من ذلك بالنسبة لفيتز جيرالد فقد تمثل في الانضمام الى ناد آخر من نوادي برنستن وهو نادي (ترايا نكل) الذي احتفى بتقديم الكوميديات الموسيقية. وقد نال اول عمل له التشجيع هناك. وفي الاعوام الاخيرة من حياته تمنى في بعض الاحيان لو انه واصل سيره في ذلك المجال. وربما قام بفعل ذلك من ناحية ما. اذ لازمه الاحساس بالعيش تحت الاضواء. كما وان قصصه تتفجر بحيوية آسرة في مشاهد تماثل بعض حلقات الاخراج المسرحي، كالحفلات التي يقيمها كاتسبي على سبيل المثال بما تتخللها من (موسيقى الكوكتيل الاصفر) و (قطع الشيكولاتة الصغيرة)، كما وان الشخصيات التي يسلط الضوء عليها - كاتسبي وديك دايفرهم اولئك الذين يمثلون حياتهم ويخلقون السيناريو الذي يحتفظون لانفسهم بالدور الرئيس فيه. ولا يبعث الامر على دهشة كبيرة عندما نرى ان موضوع روايته الاخيرة هو هوليوود.

اراد فيتز جيرالد لنفسه ان يقضي حياته الحقيقية وهو يؤدي دور البطولة دوما. فعندما اصبح بطلا من ابطال كرة القدم، لم يكن ذلك الا الدور الاول في سلسلة ادوار البطولة التي سعى اليها. فبعد ان نهض وارتدى ثيابه نجده يتكدر لان توقيع اتفاق الهدنة في العام 1918 اوقف من توجهه نحو مسرح الحرب. ثم وجد بعد ذلك في زيلدا - وهو اسم مأخوذ عن أميرة غجرية في رواية قصيرة - سيدة مؤثرة ومناسبة تماما. وظل الاثنان كذلك. ومهدت رواية فيتز جيرالد الاولى وعدد من قصصه القصيرة الطريق امامها نحو الاضواء. واصبحت حياتهما وصورهما سوية موضوعاً أثيراً لكتاب الفضائح في مختلف الصحف والمجلات، بيد ان التوق للشهرة والذي كان السبب في الربط بينهما، أدى في النهاية الى بث الفرقة بينهما فقد احتاج فيتز جيرالد الى الانفصام في الشخصية من اجل كتابة كاتسبي والذي عمل على تغريب زيلدا ودفعها بالتالي الى اقامه علاقة حب مع طيار فرنسي. وشعر فيتز جيرالد انّ (أمرا قد حدث ويصعب اصلاحه) وبعد ذلك افترق الاثنان.

اخذت زيلدا تنهار شيئا فشيئا واخذت تقود سيارتها غالبا بمحاذاة الجروف. ثم اخذت تقضي مزيدا من الاوقات في المستشفيات، اما فيتز جيرالد فقد اخذ يعاقر الخمرة. كما ارتفعت قيمة الوصفات الطبية، وتدنت شهرته وموهبته حتى ان وكيله اخذ ينصرف للبكاء وهو يقرأ المخطوطات التي كتبها فيتز جيرالد وهي ملطخة ببقع الخمر مما يخلق صعوبة في قراءتها. وكان من شأن اية محاولة لاصلاحه ورده الى صوابه ان تسبب حنقه وغضبه بل تدفعه الى التهديد بالقتل.

وقد ثبت ان المشاجرات واسلوب الحياة الذي سار عليه كان من الاسباب التي اضرت به كثيرا فتوفي في الرابعة والاربعين من العمر بعد ان قضى ايامه يحتسي الجعة بمعدل سبع وعشرين زجاجة يوميا. اما زيلدا فقد توفيت في احدى المستشفيات اثر حادث حريق.

ان كتاب البروفسور لي فوت يمثل حصيلة عشرين عام من الدراسة والبحث في حياة فيتز جيرالد وزيلدا وهو دراسة ثمينة على اية حال لانه يقدم للقاريء كل مايحتاجه لتكوين صورة عن حياة فيتز جيرالد التي سعى دوما إلى تحطيمها بكل ما اوتي من قوة.

ترجمة واعداد/ محمد درويش

وفاة الناقد الادبي وليم امبسن

بقلم الروائي الانكليزي : جون وين

من الممكن تماما (تفسير) ظاهرة وليم امبسن اذا امتلك الفرد تذوقاً في تفسير العظام من الناس، على الرغم من ان القيام بتفسيره تفسيراً متواصلاً يعتبر قضية اخرى تماماً. ويرجع ذلك إلى أن امبسن من نتاج طبقة كبار ملاك الاراضي في مقاطعة يوركشاير الانكليزية، واحتفظ حتى النهاية بتبلد في العادات تعوزه الكياسة، وبطاقة على الاحتمال تليق بأحد وجهاء الريف في رواية القرن الثامن عشر.

اظهر امبسن قابلية في العلوم والرياضيات في ونجستر. وتوجه بعد ذلك الى كيمبردج وقد عقد العزم على السير في ذلك الدرب. بيد ان كيمبروج كانت في عشرينات هذا القرن موطئاً للمؤلفات الاصيلة والاكثر اثارة في حقل النقد الادبي، ولما كان امبسن حساسا ازاء اللغة ومتفتحا للاخطار العامة، فقد استفاد من نظام جامعة كيمبردج الذي يسمح بالانتقال من فرع الى آخر في منتصف الدراسة، وانتقل في القسم الثاني من امتحان نيل الشهادة الى الادب الانكليزي الذي اهتم به اهتماما وظيفيا في بقية حياته باستثناء تلك الفترة القصيرة التي عمل فيها في هيئة الاذاعة البريطانية اثناء الحرب.

كان امبسن كناقد ادبي يقف على النقيض من الجماليين. اذ هوى التنقيب والبحث الدائب وطرح الاسئلة الاساسية في ضوء جديد حيثما تمكن من ذلك وكان الناقد آي. أي. رجاردز استاذه في كيمبردج قد نال شهرة عريضة في تطبيق طرق، او بالاصح، عقلية علم النفس وفلسفة علم اللغة في دراسة الادب. واصبح امبسن الطالب المفضل لدى رجاردز وواحد من بطانته. كما انه الف كتابه الاول الشهير (سبعة انماط من الابهام) قبل ان ينال شهادته الجامعية. واصبح لهذا الكتاب الاثر البالغ في النقد الادبي الانكليزي والنقد الامريكي للثلاثين سنة التي اعقبت نشره.

وكان امبسن اول عهده شاعرا وناقدا، بيد انه انصرف للنقد فقط بعد ذلك، ومع هذا فقد انطلق بعمق وكأن النقد ينبع من المركز ذاته الذي نبع منه شعره، والسبب في نضوب انتاجه الشعري في وقت مبكر امر تستحيل الاجابة عليه. فهو لم يعرف نفسه. ومن المحتمل ان الصراحة المتوترة التي امتاز بها اسلوبه وطاقته وبراعته في حل المشكلات لعبت دورها كمحفز، ثم اصبحت تمثل عائقاً في طريقه. ولكن أحداً ما لم يشعر أن اي شيء قد انتهى مع امبسن.

صحيح ان الدافع للتعبير عن نفسه شعراً اضحى مثقلا بشكل غامض، الا ان الطاقة التي كان يكتب بها النثر لم تتغير. تعتبر ايام الدراسة في كيمبردج - وهي الايام التي ابدع فيها في كلا المجالين - اياما سعيدة بالنسبة لامبسن الشاب. اذ ربما للمرة الاخيرة في حياته، غدا ضمن اطار خاص، وبين اناس متجانسين تجانساً تاما مع مواهبه ومزاجه. وبالتأكيد كان قد اصبح توا اشبه بالاسطورة. اذ بلغت قدرته على التركيز العميق الذي يكاد يتعذر معه تحويل انتباهه اثناء قراءته كتاباً يستحوذ على اهتمامه. واشار رجاردز الى ذلك في احدى المناسبات لصديق كان يتمشى معه في حديقة الكلية. فبعد ان راى رجاردز امبسن الشاب ممدداً على العشب يقرأ أحد الكتب دعا صديقه لمشاهدة حركة غريبة. اذ عبر فوق امبسن وضربه بخفة فوق رأسه، بيد ان امبسن واصل القراءة دون ان يعير الأمر أي اهتمام.

ان طاقة انسحاب امبسن الى افكاره الخاصة ظلت معه متلازمة مع نمط خاص من التوحد. فقد كان يبدو دائماً مختليا بنفسه مهما كانت الغرفة تعج بالناس، او مهما كانت حيوية المتحدث. ولايعني هذا انه كان ميالا الى النفور والانعزال باية حال، كما انه صرح ببعض العبارات وكأنها حديث فردي (مونولوك) وقال مرة في حضرتي وربما لي: «اعتقد انني اظهرت شجاعتي عندما تطلبت الاوقات ذلك مني». ان تلك العبارة لم تكن واردة ضمن سياق الحديث العام الذي كان دائرا بيد أنها اثرت في تأثيراً بالغا باعتبارها عبارة وردت من جوهر كينونة الانسان. لقد كانت الشجاعة والتغلب على الخوف من الامور المهمة عنده، وهناك بيتان من الشعر في موضعين مختلفين من قصيدة واحدة وهما: «ولكن الانسان المعذب لايزال بين ذراعي الخوف من وراء جرى تضليلنا دائما». ان هذين البيتين يلخصان الكثير من افكاره حول الوضع البشري. ففي الوقت الذي تطلبت حياته ان يكشف عن شجاعته، كان يعيش منفردا، اذ قام في ثلاثينات هذا القرن بتدريس الادب الانكليزي في الصين واليابان. ولما نشبت الحرب عاد ثانية الى انكلترا واشتغل في الدعاية للحلفاء (واذا ماتوخينا الدقة، فقد عمل محررا للاخبار في القسم الموجه للشرق الاقصى في هيئة الاذاعة البريطانية).

ثم عاد بعد الحرب الى الصين بصحبة زوجته وابنته في هذه المرة. ولكنه عاد الى انكلترا ثانية في العام 1951 وتقلد كرسي الادب الانكيزي في جامعة شفيلد وظل يشغل ذلك الكرسي للربع الاخير من حياته الوظيفية.

ترجمة م. د.

جريدة الاوبزرفر 1984/4/22

كتب

القصة البوليسية

يقـدم المتـرجم للكتـاب بدراسـة مستفيضـة عن الـروايـة البوليسية ، هي أقرب لعرض أهم الافكـار التي أوردهـا مؤلف الكتـاب «جـوليان سيمونز» وفيها تعرض للحديث عن نشأة القصة البوليسيـة ومـراحـل تطورهـا ، ثم لأهم العـوامل التي أدت الى انتشـارهـا وناقش ايضاً السبب الذي جعل الأدباء العرب يشيحون عن الخوض في مثل هذا النوع من الكتابه ، بالرغم من أن الكثير من القصص البوليسية ترجم الى العربية ولقي رواجاً ملحوظاً ونال انتشـاراً مشجعـاً . وقـد قدم لكل ذلك معرّفاً القصة البوليسية بأنها نوع من الانواع الأدبية موضوعه الرئيسي التحقيق الذي يرمي الى الكشف عن مرتكب الجريمة ودوافعه ووسائله . وتتألف العناصر الـرئيسية في القصـة البـوليسيـة من جريمـة غامضـة في ظروفهـا واسبابهـا وكيفيـة تنفيذهـا ، ومن المجرم الذي يتمتع بدهاء وذكاء يمكنـانـه من طمس معـالم الجـريمـة ، واخفـاء دوافعه ، وتوجيه أصـابـع الاتهـام الى غيـره من الاشخـاص المشتبـه بهـم ، ومن المحقق الذي تجمع له من النباهة والفطنة ما يمكنه من حل ألغاز الجريمة ، والكشف عن المجرم الحقيقي .

من خلال هذا التعـريف بالأمكـان طرح مجمـل أسئلة تتعلق بـالـروايـة البـوليسية ، ومن ثم محاولة الاجابة : هل يمكن أن نعد الرواية البوليسية عملاً ابداعيا؟ ام انها محاولة أدبية ، لكنها لاترقى الى مرتبة الاعمال التي نالت نصيبها من الجودة والرفعة؟ ام انها شكل أدبي ينتمي الى الحكاية اكثر منه الى فن الكتابة الروائية؟

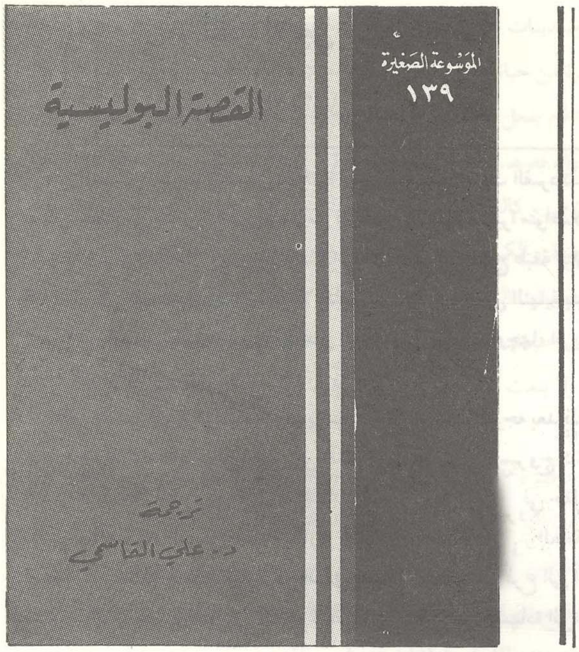
هنـاك من لا يعتبـر هذا النـوع من الرواية عملاً أدبيا لأن بنيتها مقننـة بحيث تسمـح للقـارئ المتمـرس الاشتـراك في التحقيق للتـوصـل الى الجـاني والكشف عن وسائل تنفيذ الجريمة قبل أن يكشف عنهـا المؤلف في الفصـل الاخيـر من الـروايـة وقد لخص هذه البنيـة الكـاتب البريطاني «أوستن فريمان» وهو أحد كتابها ، فأشار الى أربع مراحل رئيسية في بنية الرواية البوليسية هي :

1ـ الاعلان عن وقوع الجريمة أو طرح المشكلة .

2ـ تقديم البيانات الأساسية اللازمة للكشف عن الجريمة .

3ـ اجراء التحقيق للوصول الى الحل .

4ـ مناقشة عناصر الحل ، وتوضيح كيفية وقوعها . (ص 8)



إذن الـروايـة البـوليسيـة ـ وفق هذا المفهـوم ـ تتكـون من لغز كلاسيكي ، بخلفيـة ثابتـة وشخصيـات على رأسهـا مخبـر سري غريب الأطـوار ومسـاعـد تقليـدي ، وان الرواية مبنية على عنصر التشـويق المحض ، وتمتـاز بمقـدمـة وخـاتمة رائعتين ، تشجعان القارئ على البدء بقراءتها بنهم والانتهاء منها وهو يشعر بارتياح كبير .

أمـا كونهـا لا ترقى الى مرتبـة الاعمال التي نالت نصيبهـا من الجودة والرفعة الأبداعية فذلك لأن المرء لا يمكن أن ينظر بجدية لروايـات هدفهـا الاسـاس ، أو الاوحـد هو الترويح عن النفس ، وهـذه مسألـة يصـر عليهـا المؤلفـون أنفسهم . فقـد نشر كثير من الأدبـاء الغربيين ذوي المكانة الادبية المرموقة قصصهم البوليسية تحت اسم مستعـار ، لئـلا تضـر بسمعتهم أو تنـال من شهـرتهم ، وهنـاك كما يذكر الكتاب (ص 27) اكثر من عشرة أدباء بريطانيين نشـروا قصصهم البـوليسيـة تحت اسمـاء مستعـارة ، ولقـد كتب «كونان دويل» مؤلف «شارلوك هولمز» ذات مرة يقول «انني نفسي لم أنظـر الى هذه القصص بصـورة جديـة . » ص48 . ان المغـالاة في عنصـر الاثـارة فيهـا يحيلهـا الى أعمال يعيبها رداءة الاسلوب وسقم العـاطفـة ، ثم ان منحى الروايات ومواقفها تحول دون توفر عنصـر العظمـة لأي منهـا . ثم ان أحـد أسس الرواية البوليسية هو الاعتقـاد بمبدأ الشـر مقترنـا بالجريمة بصفتها اهم مظاهره أثارة وحب استطـلاع ، ومـا يرافقه من لغز يضعه الكاتب أمام القارئ ،

فخيـال كاتب الـروايـة ينحـو دائماً الى جرائم بشعة، ولكن الخير ينتصر أخيراً والشر يعاقب، وهذا أيضاً احد الاسباب الاخرى التي

تدعو البعض الى عدها شكلاً أدبياً فرعياً، مهما بلغت من الجودة إضافة الى أن الكاتب كثيراً ما يضحي بالحقيقة السايكولوجية من اجل متطلبات الحبكة، وكمبدأ لايستحسن أن يتعمق الكاتب في قواعد تصميم الشخصية الروائية.

أمـا الاعتبـارات التي تجعل من الرواية البوليسية فناً أقرب الى الحكاية فترجع الى ان هذا النوع من الرواية لم يجد طريقاً جديداً غيـر شكلهـا المألـوف للتعبير عن طابـعٍ موجود على مر المراحل

الـزمنيـة، بشكل فني يكاد يكون واحدا، لخلق وحدة من الشعور والمزاج النفسي عن طريق الابقاء طويلاً على الذبذبات الداخلية بنفس الـدرجـة من الانفعالية، خلال كل روايـة من الروايات، ان كاتب الـروايـة هنـا يتجـاهل ضرورة استخدام المواد الأولية التي يقـدمهـا اليه ذلك العصر، ويتجاهل أيضاً أن الكاتب من اجل أن يكون وفياً لفنه لابد أن يكون وفياً لعصره. فنجد كاتباً مثل «كونان دويـل» - مثـلا- لاتشغله مشـاكـل التكنيـك فهـو واحـد في كل الـروايـات، فالانشغـال بالتكنيك هو محاولة للكشف عن وسائل أفضـل يستطيع معها الكاتب أن يجعل المواقف المتعددة مصاغة أفضـل صياغة درامية لنا، كما أن الانشغال بالأسلوب يكاد يكون معـدومـاً، ان قضيـة مثـل ملاءمة اللغة للموضوع، لاتشغل ذهن كاتب الـروايـة البـوليسيـة، فالمهم هو اختصـار الطرق التي توقع القـارئ في مجـاهـل اللغز. ان الاسلوب حينما يكون ملائماً فهو جزء من المعنى، ولنتذكر هنا لغة همنجوى وملاءمتها للموضوع. وبمـا أن الـروايـة البـوليسيـة تجـري بأحـداثها طولاً، وليس فيها مقـاطـع عرضيـة، فان الكاتب لايحس بالضغوط المسلطة عليه،

من اجل أن يكفل لنفسه الخلود الابداعي، ورغم ان كاتب القصة البـوليسيـة يحـاول أن يجـد له طريقاً للتطور والتغلب والتحول، وذلـك باكسـاء القصة حلة جديدة أو ثوباً مختلفاً، كما فعلت اكاثا كريستي عنـدمـا شذبت الكثيـر من تصـرفـات المخبـر «بـوارو» الغريبة، وتخلت عن مساعده، ولكن من الصعب جداً استحداث وسائل جديده للقتل أو طرق طريفة لخداع القارئ. فقد امتزجت بقصـة الجـاسـوسيـة التي يلعب فيهـا رجـل الاستخبـارات دور البطولة، ومن أبرز كتاب هذا النوع أيان فلمنج الذي ابدع سلسلة جيمس بونـد، وبقصـة المغـامـرات، وهكـذا نجـد أن قصص

«أرسين لوبين» لمـوريس لبـلان، أقرب الى المغامرات التقليدية منها الى القصص البوليسية.

إن دعـوى المؤلف من ان القصـة البوليسية لا تسقط في تكرار الموضوع نفسه والحبكة نفسها، لا يبعده عن الدائرة التي أحاطت بهـا القصـة البـوليسيـة نفسهـا، فقصـة الجـريمـة التي تتخـذ لها اتجاهين تجسدا في قصة العنف وقصة الرعب، هما التغير الوحيد في طريقـة سيـر الاحـداث، فا لاتجـاهـان مقدر لهما أن يستنفذا قدرتهمـا في نهـاية المطاف، فقصة العنف، ترتكز على استعمال العنف الذي يرافق الجريمة، أما قصة الرعب، فترمي الى تصوير الهلع الذي يسيطر على الضحية، وهي غالباً ما تكون انساناً بريئاً يحيق به الخطـر ويتـرصـده المجـرم وهوعلى علم بهذه المطاردة غيـر المتكـافئة، لكن الظـروف لا تسمـح له بالدفاع عن نفسه، فأركـان هذا النـوع من القصص هي الخطـر والترقب والمطاردة، اذن: فكتـاب القصـة البوليسية لم يستفيدوا من مجمل التطورات التي طرأت على الشكـل القصصي وطـريقـة عرض المـوضـوع، ومن الاتجـاهـات التي يسيـر فيهـا كتـاب القصـة وفق المتطلبات والضرورات التي يفرضها الواقع.

قد يقتـرب كاتب القصـة من النهـج الذي يجعل مجمل اركان الجـريمـة غامضـة، فيتحـرك مدفـوعاً، وفق هذا الاتجاه من شد القـارئ الى الحـدث، ولكن ذلـك لا يجعلنـا، كمـا ذهب مؤلف الكتاب، ندخل اسم الكاتب ضمن قائمة مؤلفي القصة البوليسية، فلا يمكن أن نعـد دستـويفسكي في قصصه التي تناولت الجريمة للوصـول الى اهـدافهـا، مؤلف قصـة بوليسية، فليست الاهداف وحـدهـا هي التي منحت دستـويفسكي خلوده الابـداعي، وانمـا مجمـل ما تحمله القصـة من ميـزات وخصـائص. ومجمل القول:

ان كاتب القصـة قد يستفيـد من حبكـة القصـة البـوليسية بنفس درجـة استفـادتـه من كل الاتجـاهـات والاضـافـات التي تتـركها القصص على طول تاريخهـا، ولكن لم يحـدث العكس، لذلـك تبقى القصة البوليسية تدور في فلكها الذي لايفضي الى شئ.

● عائد خصباك

نموذج للتذويب .. مثال على المصادرة

عبد الرحمن طهمازي

ملاحظة واحدة لمحمد اركون، ضمّنها كتابه المنشور مترجما بالعربية تحت عنوان (الفكر العربي) [1]، تصلح أن تكون مدخلاً للتفريق بين الفكر والمفكر. واذا كانت الدقة مطلوبة على الدوام فأن التفريق الذي اتوخاه بمناسبة عبارته التي تحمل تلك الملاحظة ـ والتي ستأتي بعد قليل ـ هو بين الفكر، وتأريخ الفكر ومع ان الملاحظة واضحة وضوحاً كافياً فأن فيها نوعاً من التبسيط الذي قد يكون سببه اعلامية الأسلوب بحيث تأثرت الفكرة بالأسلوب وليس العكس، والملاحظة تهدف الى التعريف بابسط مشكلات الفكر العربي القديم والحديث متوجهة الى القارئ غير العربي من طريق كشف المطبات والمفارقات: وهذا تكنيك اسلوبي للاستشراق الحديث. يقول محمد اركون: «فرض الشافعي [2] ومن تبعه فكرة تأصيل الاحكام الشرعيه في نصوص القرآن والحديث مع البحث عن العلة فعمت في الفكر الأسلامي ما يصفه المؤرخ كعملية التنزيه للأحكام والممارسات الايديولوجية البشرية. ونشاهد الحكومات الأسلامية المعاصرة تجدد عملية التنزيه وتؤكدها باحياء الشريعة وتنفيذ أحكامها دون اي تنبيه الى الحقيقة التأريخية والتأويلية والاستنباطية التي صاحبت فرض هذه الأحكام وتقييدها، ويتبين لنا من هذا المثال ان دراسة الفكر العربي الأسلامي لا يكفي ان تتقيد بالقواعد الأكاديمية المعترف بها في البيئات العلمية، بل لابد ان تكون دراسة مطبقة تراعي الأوضاع الراهنة للمجتمعات لتساعد على حل علمي لمشاكلها» [3].

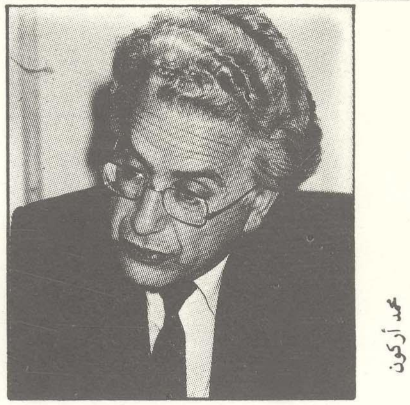
ان هذه العبارة تود أن تصف واقع الحال في طريقة تناول المشكلات النظرية والعملية وصفاً احترازياً وعلاقة المجتمع العربي ـ الأسلامي بما يمكن أن نسميه بأجراء صنع القرارات، لكنها (اي العبارة) متطرفة لانها اختارت ممثلاً وحيداً ومهماً من مثقفي العرب وضعته كي تحاجج به وتحتج عليه، واعتبرت الأمام الشافعي ليس فقط ممثل الفكر العربي ـ الأسلامي وانما هو الفكر نفسه. ان معرفة اركون بالفقه الأسلامي وتأريخه جعلته يختار واحداً من أقوى ممثلي الثقافة العربية ليربط به أضعف الحلقات الايديولوجية السائدة في المجتمعات العربية والأسلامية وهذا وحده كاف لأن نكون على بينة من الهدف «التعريفي» حيث من خاتمة القضية نطل على مقدمتها: فنسي، الى المقدمة «البريئة» من خلال الخاتمة المدخولة. وهذه نزوة استشراقية مشهورة. هذا التطرف ينطوي على نقص شأن كل تطرف. كما يعلن عن شئ قريب من التسيب لأن الفكر «العليم» يعرف ان المقدمات تحوي حقائق خاصة بها قد لاتقدمها النتائج (ما هي الصلة بين تأصيل الأحكام استناداً على المصادر التي ورد ذكرها عنده ووقائع المجتمعات في ظل حكوماتها؟). وبما ان النقاش سيمس هذا، فسأنقل نصاً آخر لاركون كي نتفرغ لأشغالنا، وللانصاف فانه يقول: «ان القارئ لن تفوته ملاحظة أما رات تردد دائم طوال عرضنا) [4] ولكن امارات التردد الدائم ليست هي الأمارات السلبية الوحيدة في كتاب صغير عن موضوع كبير: الفكر العربي (عنه وليس عن نظريته).

يقول محمد اركون «من المعلوم ان عدد السكان قد تضاعف في 30 سنة الأخيرة في جميع البلدان الاسلامية وقد استتبع هذا التضخم مزايا عظيمة ونتائج خطرة لم تقابل بعد بالطرق اللائقة. ومن المزايا ان الأمم المستعمرة تمكنت من الكفاح الفائز ضد المستعمرين الا ان اجيال الشبان ازدادت عدداً بعد الاستقلال دون أن تتطور في نفس الوقت القطاعات الاقتصادية والسياسية والتربوية والصحية والثقافية لضمن تكافؤ الفرص لجميع المواطنين. لا يعنينا هذا الجانب الاقتصادي والسياسي للواقع الديموغرافي بقدر ما يعنينا الجانب الثقافي اي ما اسميناه الأطر الاجتماعية للمعرفة» [5]

ثم يتقدم بعدة اسئلة معقولة عن أمور في صلب واقع الحال الثقافي العربي ـ الاسلامي: سيادة الفكر التقليدي، طبيعة التكوين التأريخي للشريعة مكان الاستعارة في القرآن، نسيان أواهمال الكتب التي تعارضت، او لم تتفق تماماً مع كتاب ابي الحسن الأشعري (مقالات الاسلاميين) والى آخره، وهي اسئلة تشكيكية اكثر من كونها اسئلة موضوعية وكان لها فرصة ان تكون موضوعية لو أن اركون تعمّد النظر الى الخطاب العربي الاسلامي العام من غير تقليص لهذا الخطاب، أو من غير تحزّب الى نظرية من نظريات المثقفين الاسلاميين (ان موقفه المستاء من ابي الحسن الأشعري هو الوجه الآخر لتحزّبه للمعتزلة باعتبار ان الأشعري مرتد عليهم وهكذا..).

ان الاستمرار مع اركون على هذا المنوال سيقودنا الى صورة ملساء عن الفكر العربي،صورة موحدة لها قابلية على التراجع وليس لها قدرة على التجدد، صورة غربية مفترضة إذ ان في ذهنه «فكراً» ما غير قادر على التأثير والتأثر في البناء الاجتماعي والسياسي وملحقاتهما، هذا مرة، ومرة أخرى «فكراً» متأثراً ومؤثراً بهذا البناء حسب قابلية ذلك البناء وخواصه، وليس حسب خواص الفكر وقواه النظرية، كما ان المجتمع يختلط بدولته: والدولة تختلط بالمجتمع الذي تحكمه وبالتالي تتحكم فيه: من غير ما فرصة «اصطلاحية» للتفريق الضروري: لأن ضياع فرصة المصطلح سيقود الى اعتبار الفكر العربي كتلة مستقلة اوكتلاً غريبة عن بعضها، فالفكر العربي سيكون مرة لحساب الشافعي وأخرى للأشعري ومرات لغيرها، ثم تشيع لهجة اطلاقية ـ مع انه يدعو الى حلول علمية لابد أنه كان يفكر انها ملموسة ـ فجميع الكتب التي عارضت كتاب الأشعري «مقالات الاسلاميين»اصابها التلبيس والتزييف: والمدافعون عن «دين الحق» يقمعون الاجتهاد. الخ ينبغي فتح اوراق هذه النظرة التوحيدية التي عمل بموجبها اركون وهو يستعرض فكرنا، هذه النظرة التي قامت بتأليف صورة «صمّاء» عن الفكر العربي مفادها انه لا يليق أن يتأثر الفكر سلباً بالسلبيات وانما عليه ان يتأثر ايجاباً بالايجابيات وهذا التصور يكفي وحده لأن يميت اي فكر مكتوب.

ان العودة ممكنة الآن الى المنظومة النسبية التي عرضها محمد اركون للتغيرات في عدد سكان البلدان الأسلامية ثم ارتباط التزايد المتضاعف سكانياً بمجموعة اسئلته التي لا تخلو من حقيقة بل هي حقيقية اذا تم وضعها في اطارها خارج حالاته الأخيرة اي اذا استطعنا وضع الحكومات والمجتمعات التي يمكن تعريضها لأوصافه وضع محاكمة فكرية ومنطقية واخلاقية: ان اشكاليات التخلف غير متعلقة تعلقاً كافياً وضرورياً بعدد السكان (ارجو من القارئ أن يأخذ هاتين الكلمتين: كافياً وضرورياً بالمعنى الفلسفي والرياضي)، ففي مجتمعات الدول الصغيرة والكبيرة توجد بعض الأشكاليات



محمد أركون

التي تنتج او ينتجها التخلف لان التخلف يقع من حيث المسؤولية على «نظام الأنظمة» الذي تتردد منه الرواسب المتخلفة مهما كان هذا النظام متقدماً او قابلاً للتقدم (هذا الأيقاع من التحليل نجده في رد كلود ليفي شتراوس على مكسيم رودنسون في كتابه الانثر بولوجية البنيوية) شتراوس بالضبط هو الذي يستعمله اركون استعمالاً خفيفاً من اجل التسميات ـ اذا تندّرنا قليلاً) . وليس من الضروة ان تكون الفرص الثقافية والاقتصادية وغيرها متنامية تواً مع تنامي عدد السكان وبخاصة اذا كان النمو في عدد السكان خاضعاً لا جراءات بعيدة عن التخطيط ومع ان الامنيات الطيبة لا تكفي لان تكون الوقائع ـ حتى تلك التي نصنفها نحن بايدينا ـ طيبة ، الا ان التنامي السكاني في الكثير من البلدان الأسلامية ليس بعيداً عن ايديولوجيا تشجعه او تنظمه او تحد منه .

(ان ربط التخلف ببعض الأسباب دون غيرها هو موقف يكاد يكون شائعاً في الدراسات التي تبحث في أصول تخلف العالم الثالث ، وربما افلت من هذا الموقف بعض مؤرخي التخلف الاقتصادي مثل ايف لاكوست في كراسته «جذور التخلف» التي تفوق في جاذبيتها حدود صفحاتها ، كما ان المدخل الذي وضعه الفريد سوفي ـ وهو المسؤول عن وضع تعبير العالم الثالث ـ للنقاش في ندوة جامعية فرنسية بعنوان «المشكلات السكانية في العالم» والمنشور ضمن الكتاب المسمى «العالم الثالث : وقائع واساطير» يصلح اعتباره اخف ايديولوجية من ذلك العداء الذي تنضحه المواقف التكنيكية الأمريكية ازاء السكان في العالم الثالث انطلاقاً من مشكلات انتاج واستهلاك الغذاء ولعل مثالاً واحداً كفيل بترجمة هذه المواقف . هذا المثال موجود في الكتاب المحرر بعنوان «العالم بعد مائتي عام» وقد نشرته في العربية سلسلة «عالم المعرفة» في الكويت أما التحديدات الموضوعية فأننا نلقاها عند بول باران في كتابه «الاقتصاد السياسي للتنمية»).

لنتراجع قليلاً الى البداية «فرض الشافعي ومن تبعه . . .» ان هذه الجملة تكون صحيحة لو ان الشافعي وضع في الأطار الكامل حتى نهاية الفقرة : مع التساؤل عن حقيقة كلمة «فَرَض» فليس الذي فرض تأصيل الأحكام الشرعية انه هو الذي نظّم واكتشف نظرية من اكثف نظريات الفكر الأسلامي وهي نظرية «اصول الفقه» كما عرضها في كتابه «الرسالة» اي انه بحث في الأحكام الشرعية بطريقة من النظر تختلف في الدرجة «العلمية» عن الطرائق التي سبقته . ان الذي فرض فكرة تأصيل الأحكام هو الدين نفسه منذ المراحل المبكرة ولكن تنوع المجتمعات الأسلامية ، ومصادفة الأعراف والوقائع الجديدة في مجتمعات تعتاد شيئاً فشيئاً على نظام فكري جديد : كل ذلك وغيره ايضاً ، عمق من موضوعية الأحكام او بالاحرى جعلها مفهومة اكثر لانها وببساطة قد واجهت التطبيق على مواد اجتماعية جديدة ، اي ان الحكم سيكون ، مع كونه متعالياً» مشروطاً بالظروف التي تواجهه ومن ثم يواجهها . ان كون النص مستقلاً لا يعني عجزه عن ممارسة اجتماعية مبدعة وعلى هذا كان الحكم امكاناً وليس «مُعطى» ثابتاً . ومن فضول القول ان هذا هو أمر نظري ، أي ان تطبيقه وفرضه ليس في يد فقيه واحد ، مهما كانت سلطته الشعبية نافذة .

عالم اليوم تواجهه مشكلات عملية ، وقد تكون على مستوى من الألحاح تضيع معه الكثير من مشاكل النظر ، ومن تخوم هذه المشكلات تبرز الحلول العملية والنظرية باستخدام فكر برامجي ، ولكن مشكلات اليوم ليست هي بالضبط مشكلات الأمس ، مع ان فكر الماضي يواجهنا اليوم باعتباره ، وهذا دليل كلاسيكي ، جزءاً من تأريخ الأفكار ، هل يمكننا ويحق لنا تضييع او تقليص الجوانب النظرية لصالح ايقاع العمل؟ والى اي مدى يمكننا الاستمرار في اعمالنا من غير نظريات؟

سيقال وهو قول ميداني ان المفكر الفلاني واجه اكثر من بيئة وقدم تنويعات وفق الحالات والأوضاع التي تعرضت له ، هل يكون معنى هذا ان المفكرين الآخرين هم أقل كفاءة منه لو واجهوا ما واجهه؟ اننا نفكر على هذا النحو : المفكر يضع حلوله ويقترحها ، على مستوى التشاور او القضاء او الفتوى تبعاً للقضية التي يراد منه فيها ابداء الرأي أو اقتراح حل أو تنفيذ اجراء ومن تقديم التحليل او الحل الملموس للمشكلة الملموسة يكون الحكم على قيمة الانتاج النظري من غير احتمال آخر يقوم على مقارنة لا تكون الأطراف فيها مشتركة . للتجربة احكام . المصادرة على المطلوب فاسدة .

يريد محمد اركون وضعنا امام صورة افتراضية عن الفكر العربي والمفكرين العرب ، صورة نهائية كما لو انها خاتمة غير قابلة للانفتاح فهناك ـ حسب ارادته ـ ممثلون معينون لهذا الفكر ، نماذج واقنعة اما غيرهم فنضعهم في مناسبة أخرى من مناسبات الخواطر . وهذه الصورة كثيرة الاستعمال شائعة تداهن صورة المجتمع الذي انتج المفكرين ـ باعتباره وسط حياة واقعية ـ واراد بالتالي تقليدهم .

ان البحث عن نموذج من المفكرين ليس هو التفتيش عن ما يؤكد الصورة المفترضة التي تتفق مع الأفكار الخاصة . الخوف من الاختلاف هو مثل الخوف من الاتفاقات ، الخوف من التفكير الموضوعي في فكر ما لا يسمح بانتاج فكرة سليمة . الخوف المنهجي عقم . على هذا اللحن يوضع موضع الاستعمال مفكر عربي كبير كالشافعي لتقليص اهمية غيره . ومن غير النظر الى اضافاته الحقيقية في تأريخ فكرنا : فبدون وضعه في التأريخ لا يمكن فهم تلك الاضافات ، لقد ازيح عن انجازاته ، وهذا استدراك خفي من استدراكات اركون ، الأسماء تتحرك الى مسمياتها لكنها مقصّية بتعمد والنعوت طائرة عن المنعوتات .

1 ـ الفكر العربي ـ محمد اركون ـ ترجمة الدكتور عادل العَوا ـ منشورات عويدات بيروت ـ باريس ـ 1982

2 ـ ابو عبدالله محمد بن ادريس القرشي الشافعي ولد بغزة في فلسطين (150هـ) . في سن الخامسة عشرة درس الموطأ على مؤلفه مالك بن انس . في عام 195 هـ جاء بغداد واخذ عنه احمد بن حنبل . ولقي محمد بن الحسن ، ثم ذهب الى مصر عام 199 هـ وتوفي ودفن في القاهرة عام 204 هـ .

3 ـ الفكر العربي الصفحة عام ـ 19 ـ

4 ـ نفسه الصفحة ـ 24 ـ   5 ـ نفسه الصفحة ـ 12 ـ 13 ـ